Ն. Հ. ՋԱՈՒԱՐԻ

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Н. А. ДЖАУАРИ

КУРДСКОЕ НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1976

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն. Հ. ՋԱՈՒԱՐԻ

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1976

78 с (Քրդ)
Չ 38

Աշխատությունում վերլուծվում են քրդական երգարվեստի բնորոշ առանձնահատկությունները։ Բացահայտվում է նրա ինքնատիպությունը և փոխադարձ կապը քրդական բանահյուսության այլ տեսակների հետ։

Հեղինակը փաստական նյութի հիման վրա ուսումնասիրում է քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղը, քրդական երգարվեստի ճյուղերն ու ժանրերը, բերում նոտային օրինակներ։

Պատ. խմբագիր՝ Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

Չ $\frac{90104}{703(02)-76}$ 56—75

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ջաուարի Նուրե Հաջիի
Джауари Нурэ Аджиевна

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՅԱԴԱՐՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ
Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՎՖ 06302 Պատվեր 615 Հրատ. 4326 Տպաքանակ 1000

Հանձնված է շարվածքի 22.8.1975 թ., ստորագրված է տպագրության 10.2.1976 թ. տպագրական 11,25 մամուլ, հրատ. 9,5 մամուլ, թուղթ № 60× 90$^1/_{16}$։

Գինը 1 ռ. 15 կ.։

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան. 19, Բարեկամության, 24 գ.
Издательство АН Арм. ССР, Ереван-19, Барекамутян, 24г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ

Սովետական Միությունում լայն հնարավորություններ են ստեղծվել քուրդ ժողովրդի մշակույթի ուսումնասիրման և զարգացման համար։ Մոսկվայում և Լենինգրադում, Երևանում և Բաքվում գործում են քրդագիտական խմբեր, որոնք զբաղվում են դարավոր անցյալ ունեցող ժողովրդի պատմության, ազգագրության, բանահյուսության տարբեր հարցերի քննությամբ։

Ինչ վերաբերում է քրդական երաժշտությանը, այն թեև ինչ որ չափով գրի է առնվել, բայց մինչև այժմ մասնագիտական առումով չի ուսումնասիրվել, եթե չհաշվենք Կոմիտասի՝ Բեռլինում (1899) ներկայացրած աշխատությունը, որը, դժբախտաբար, չի պահպանվել և քրդական երաժշտության մասին եղած այն հատուկենտ տեղեկությունները, որոնք զետեղված են հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ նրա որոշ աշխատություններում[1]։

Ձեռնամուխ լինելով քրդական ժողովրդական երգերի գրառման և ուսումնասիրման գործին, նպատակ ենք ունեցել հնարավորին չափով պարզաբանել մի քանի հիմնական հարցեր։

Աշխատության մեջ օգտագործել ենք Կոմիտասի, Սպ. Մելիքյանի, Կ. Զաքարյանի, Ջ. Ջալիլի և մեր ձայնագրած քրդական երգերը։ Դրանց ոճական առանձնահատկությունները հիմք են տալիս ասելու, որ այդ ձայնագրություններն արված են կուրմանջի բարբառին պատկանող քրդերից, որոնք բնակվում են Քուրդիստանի հյուսիսային մասում։ Բացի կուրմանջիից, քրդերենն ունի նաև երեք այլ բարբառ՝ սորանի, լուրի և գազայի։ Անշուշտ, այդ

---

[1] Կոմիտասի՝ քրդական երաժշտության հետ ունեցած կապի մասին մանրամասն տե՛ս մեր «Կոմիտասը և քրդական երաժշտությունը» հոդվածը, ԳԱ «Պատմաբանասիրական հանդես, 1965, № 4։

բարբառներին պատկանող քրդերի ֆոլկլորը, ներառյալ նաև երգարվեստը, ունեն մի ընդհանուր միասնական ոճ: Քուրդ ժողովրդի առանձին հատվածների ֆոլկլորային ընդհանրության ու առանձնահատկությունների ուսումնասիրումը մնում է որպես քրդագիտության կարևոր հարցերից մեկը:

Գիրքը շարադրելիս օգտագործել ենք նաև քրդական երաժշտությանը վերաբերող այն տեղեկությունները, որոնք հաջողվել է քաղել քրդական, հայկական, ռուսական և եվրոպական, հիմնականում ոչ երաժշտագիտական աղբյուրներից:

Աշխատությունը բաղկացած է ներածությունից և երեք բաժնից: Ներածության մեջ վերլուծված են քուրդ և այլ ազգի երաժիշտների գրառած քրդական երգերի ձայնագրությունները: Առաջին բաժինը նվիրված է քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղին, երկրորդը՝ ժողովրդական երգերի ճյուղերի և ժանրերի ուսումնասիրմանը, և երրորդը՝ երաժշտական ոճական առանձնահատկություններին:

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՔՆՆԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Քրդական երաժշտությանը վերաբերող կան բանավոր և գրավոր աղբյուրներ։ Բանավոր աղբյուրները ժողովրդական երգերն ու նվագներն են իրենց տարբեր տեսակներով ու ժանրերով, որոնք ժողովուրդը սրբությամբ պահպանել և սերնդե-սերունդ հաղորդելով, հասցրել է մինչև մեր օրերը։ Գրավոր աղբյուրները որոշ տեղեկություններ կամ ձայնագրություններ են, որոնք ցրված են տարբեր հրատարակություններում։

Քրդական երաժշտության մասին մեզ հայտնի առաջին գրավոր տեղեկությունները հաղորդում են քուրդ հեղինակներ՝ պատմաբան Շարաֆ-խան Բիդլիսին[1] (XVI դ.) և ազգագիր Մելա Մախմուդ Բայազիդին[2] (XIX դ.)։ Հետաքրքիր նյութերի ենք հանդիպում նաև այլազգի, հատկապես հայ բանահավաք գիտնականների, ճանապարհորդների, երաժիշտների մոտ, որոնք շնորհակալ գործ են կատարել, թողնելով բանահյուսական գրառումներ, ազգագրական տեղեկություններ, ձայնագրություններ, երաժշտական տեսական բնույթի որոշ դիտողություններ։

Ազգագրական տեղեկությունները և տեսական դիտողությունները քրդական երաժշտության ուսումնասիրման համար արժեքավոր են և ուշադրության արժանի։ Դրանք ասույթների ձևով են և վերաբերում են տարբեր հարցերի, որոնք հիշատակված և հարկ եղած դեպքում մեկնաբանված են աշխատության համապա-

---

1 *Шараф-хан Бидлиси,* Шараф-наме, том I, перевод и предисловие Е. И. Васильевой, АН СССР, Институт народов Азии, М., 1967.

2 *Мела Махмуд Баязиди,* Нравы и обычаи курдов, перевод и предисловие М. Б. Руденко, АН СССР, Институт народов Азии, М., 1963.

տասխան բաժիններում։ Առավել կարևորություն ունեն բուն ձայնագրությունները։

Քրդական ժողովրդական երգերի մեզ հայտնի առաջին ձայնագրություններն իրականացրել է ռուս երաժիշտ Պ. Սիյալսկին և հրապարակել «Իլյուստրացիա» հանդեսում՝ 1861 թվականին[3]*։ Այդ ձայնագրությունները հետաքրքիր են միայն պատմական առումով։*

Քրդական երգարվեստի հայ առաջին բանահավաքներից է Քրիստափոր Կարա-Մուրզան։ Հանդես գալով XIX դարի վերջին տասնամյակներին, նա հայկական ժողովրդական երգերի հետ մեծ եռանդով գրի է առել, մշակել և կատարել նաև այլ ժողովուրդների՝ ռուսական, ուկրաինական, վրացական, մոլդավական, ինչպես նաև քրդական երգեր։ Հայտնի են Կարա-Մուրզայի մշակած քրդական կոչվող «Քրդերու մարշը»[4] *և «Կոնը վոչին» («Վրան և սյուն») երգերի անունները։*

«Քրդերու մարշը» Կարա-Մուրզայի արխիվում դեռևս չի հայտնաբերվել։ «Կոնը վոչին» երկու տարբերակով հանդիպել ենք երգչախմբի[5] *և նույնը որոշ փոփոխություններով, դաշնամուրի համար փոխադրված ձևով*[6]*։ Առաջին երկուսը կոչվում են «Կոնը վոչին», իսկ վերջինը վերնագրված է «Ջինչ ու չինչ»։ Չնայած երգի տեքստը քրդախառն է և երբեք դեպքում էլ վերնագրերի կողքին նշված է «քրդական երգ», այնուամենայնիվ, այն իր առանձնահատկություններով հեռու է քրդական երաժշտությունից։ Երգը քրդական համարելը շփոթության արդյունք է։ Մ. Մուրադյանի Քր. Կարա-Մուրզային նվիրված աշխատությունից*[7] *տեղեկանում ենք, որ կոմպոզիտորը քրդական երաժշտության որոշ ինտոնացիաներ օգտագործել է իր «Շուշան» անավարտ օպերայում։*

Քրդական երաժշտության ձայնագրման, ուսումնասիրման, մշակման և համերգային կատարման գործում հատկապես մեծ աշխատանք է կատարել մեծանուն Կոմիտասը։

---

[3] Восемь песен азиатских и одна лезгинка, собранная и списанная с голосов и инструментов в Армянской области П. Сияльским, «Иллюстрация» Всемирное обозрение, т. 8, СПб., 1861, стр. 284.

[4] *Տե՛ս Կարա-Մուրզայի մշակած երգերի ցուցակը (1885—1900 թթ)։ ՀՍՍՀ Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Քր. Կարա-Մուրզայի արխիվ, № 95, էջ 12։*

[5] *Նույն տեղում, № 40, 40 ա և 41։*

[6] *«Քր. Կարա-Մուրզայի մշակած հայկական երգերը ներդաշնակեց պիանոի համար Լեոնիդ Կնիպպ», տետր Բ, Թիֆլիս, 1904, էջ 13, նույն տեղում, № 75։*

[7] **Մ. Մուրադյան.** *Քր. Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, Երևան, 1956, էջ 196։*

Հայտնի է, որ նա դեռևս ճեմարանում սովորելու տարիներին այցելել է քրդական գյուղերը, ծանոթացել ժողովրդական երաժշտությանը, սրինգով նվագել քրդական եղանակներ։

Քրդական երաժշտության բնագավառում Կոմիտասի գործունեության մեջ կենտրոնական տեղ են գրավում 13 վիպերգերի բարձրարժեք ձայնագրությունները, որոնք լույս են տեսել Յուրգենսոնի հրատարակությամբ, Մոսկվայում, 1904 թվականին[8]*։*

Քրդական երգերի Կոմիտասի մշակումներից անավարտ վիճակում պահպանվել է միայն «Լուր-դա-լուրը»՝ քառաձայն երգեցիկ խմբի համար[9]*։ Կոմիտասը այս մշակմանը մոտեցել է քրդական երգերի մեծ իմացությամբ, հարազատ մնալով երգի բնույթին։ Նրանում իշխում է բազմաձայնության հարմոնիկ սկզբունքը, որը, այս դեպքում, կազմակերպված ռիթմի և կատարման արագ տեմպի հետ լավագույն ձևով է արտահայտում քրդական վիպերգերի ասերգային բնույթը։*

Քրդական ժողովրդական բանահյուսության և երգերի գրառման աշխատանքները մեծ թափով են սկսում ծավալվել Սովետական իշխանության տարիներին։

1931 թ. ՀՍՍՀ Լուսժողկոմատը կազմակերպում է քրդագիտական արշավախումբ, որը մեծ աշխատանք է կատարում Ապարանի, Թալինի և Լենինականի շրջանների քրդաբնակ վայրերում։ Արշավախմբի նպատակն էր ուսումնասիրել և գրի առնել քրդական բանահյուսությունը։ Քուրդ բանագետներից բացի, արշավախմբին մասնակցում էր նաև կոմպոզիտոր Կարո Զաքարյանը։

Քրդական երգերի գրառումների հիման վրա Կ. Զաքարյանը և Հ. Ջնդին կազմում են «Քրդական ժողովրդական երգեր» ժողովածու[10]*։ Եղանակների ձայնագրությունները և առաջաբանը պատկանում են Կ. Զաքարյանին, իսկ երգերի խոսքերը գրի է առել Հ. Ջնդին։*

Ժողովածուն ամփոփում է 127 երգ, հիմնականում պարերգեր, ինչպես նաև մի քանի սիրային երգեր։ Առաջաբանում նշված է, որ «գյուցազներգական, սիրային, կրոնական, ողբերգական»

---

[8] *Այս ձայնագրությունների մասին կխոսվի ներկա բաժնի վերջում՝ «Կոմիտասը քրդական երաժշտության մեջ» նյութի կապակցությամբ։*

[9] *«Լուր-դա-լուր» (քրդական), ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, № 422։*

[10] К'ьламе щьмаә'та кöрманща, бәрәвкьр у нвиси композитор Каро Зак'арйан, такст бәрәвкьр у чекьр һ'. Щьнди, Р'әwан, 1936.

երգերը «մելոդիկ ուղորի տեսակետից առանձին արժեք չեն ներկայացնում և շատ դժվար են ենթարկվում տակտերի բաժանման սիստեմին», և որ «բովանդակության տեսակետից այդ երգերը արտահայտում են հիվանդագին սեր, ողբերգական մոմենտներ և այլն» (էջ 13)։ Հավանաբար, լայնաշունչ երգերի նկատմամբ նման թերահավատության արդյունքն է ժողովածուում այդ երգերի բացակայությունը, որի հետևանքով տվյալ վայրերի և ժամանակի քրդական երաժշտական կենցաղի միակողմանի պատկերացում է ստացվում, որն, անշուշտ, թերություն է։

Պարերգերի ձայնագրություններում մասնակի թերություն է նաև մելիզմների՝ մեղեդիական զարդարանքների չափից ավելի առատությունը, որը բնորոշ չէ։ Ճուրջպարի ընթացքում երգի զարգացման սահմանափակ ժամանակամիջոցի պատճառով, երգիչները հազվադեպ են դիմում զարդարուն դարձվածքների։ Երբեմն ինչպես „Кəндало“ («Ժայռ») երգում է, արձանագրված մելիզմների առատությունը հավանաբար անդրադարձնում է տվյալ երգչի կատարման կերպը։

Gravemente

1

Кəн-да - ло бəр к'о - ла - жи, кəн - да - ло бəр

к'о - ла - жи до гöл те да н'ал - да - и.

йəк йа - рə йəк дəс та жи. һə - wa - ло дəн- ге мьн нае.

Հետաքրքրական է, օրինակ, նույն երգի մեր ձայնագրած տարբերակը[11], ուր «զարդարանքը» իսպառ բացակայում է։

Որոշ անտարբերություն է նկատվում նաև նյութի ընտրության հարցում, այն առումով, որ ձայնագրվել է ամեն պատահած երգ, որի հետևանքով ժողովածուում բացակայում է ոճական

[11] Տե՛ս „һəр чар мале“ («Մեր չորս տները») երգը, Ն. Ջաուրի. Քրդական ժողովրդական պարերգեր, երկրորդ ժողովածու, Երևան, 1964, էջ 35։

միասնությունը։ Քրդական երգերի կողքին կան երգեր, որոնք կրում են հայկական, երբեմն էլ եվրոպական, ինչպես և այլ ժողովուրդների երաժշտության ազդեցությունը՝ «Хьрпане» («Խրպանե»[12], էջ 65), „Гозе, Гозе, Гозэле„ («Գոզե, Գոզե, Գոզալե»[13], էջ 111), "Налбэнд„ («Պայտար», էջ 137) և այլն։

Ժողովածուում ոճական միասնության բացակայությունը թերություն չլինելով հանդերձ, միաժամանակ հաղորդում է տվյալ ժամանակաշրջանում քրդական ժողովրդական երաժշտության կենցաղավարման առանձնահատկությունների, մասնավորապես տարբեր ժողովուրդների երգերի փոխներթափանցման երևույթների մասին, մի հանգամանք, որ գիտական շահեկանություն ունի։

Չնայած եղած թերություններին, որոնք պետք է բացատրել հեղինակի՝ քրդական երգարվեստին մոտիկից ծանոթ չլինելու և հատկապես Կոմիտասի՝ քրդական երգերի ձայնագրությունների փորձը չօգտագործելու հանգամանքներով, ժողովածուն գիտական որոշ արժեք ունի։ Հայտնի է, որ պարերգերը, ի տարբերություն այլ երգերի, շուտ են մոռացվում։ Կ. Զաքարյանի ձայնագրած պարերգերի հիմնական մասը ևս այսօր արդեն չի երգվում, մոռացվել է ժողովրդի կողմից։ Բնականաբար ձայնագրված վիճակում դրանց պահպանվելը որոշակի նշանակություն ունի պարերգային ժանրի ուսումնասիրության համար։ Ավելացնենք, որ ժողովածուում տեղ գտած պարերգերի մեղեդիական դարձվածքները հիմնականում բնորոշ են քրդական երգարվեստին։ Հաջողված ձայնագրություններից են „Лэйло" («Լայլո»[14], էջ 75), „Бэжне„ («Բարձրահասակ», էջ 37), «Мала баркьр» («Տները քոչեցին», էջ 53) պարերգերը և այլ երգեր։ Ստորև բերում ենք «Լայլո» պարերգը։

...legretto-agile

2

Лэй - ло, Лэй - ло, Лэй - ло ха - не,

Лэй - ло Лэй - ло, Лэй - ло ша - не.

---

[12] Խրպանե՝ պարի անուն։

[13] Գոզալե՝ աղջկա անուն։

[14] Լայլո՝ աղջկա անուն։

Երգի մեղեդին ճկուն ու գունեղ է, շնորհիվ նրա ծավալման, ալիքաձև ընթացքի, ռիթմական դարձվածքների բազմազանության և «անկանոն» (անհամաչափ) շեշտավորության։ Այս առանձնահատկություններն ընդհանրապես բնորոշ են քրդական պարերգերին։

Ժողովածուի արժանիքներից է նաև հեղինակի կողմից նոտագրման լրացուցիչ՝ անհավասար տեմպերացիայի նշանների օգտագործումը, որ մինչև այժմ քրդական երգերի ձայնագրման պրակտիկայում միակ ուսանելի փորձն է։

Առանձնապես գնահատելի է գրառված երգերի խոսքային մասը, որ առատ նյութ է տալիս պարերգերի բանաստեղծական տեքստի գեղարվեստական, տաղաչափական և կառուցվածքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրման համար։

Անհամեմատ արժեքավոր են Սպիրիդոն Մելիքյանի քրդական երգերի ձայնագրությունները, կատարված Ապարանի, Թալինի, Աշտարակի և այլ շրջաններում, որոնք զետեղված են նրա հետմահու հրատարակված երկու ժողովածուներում[15]*։*

Առաջին ժողովածուում քրդական երգերի ու նվագների թիվը հասնում է 44-ի։ Դրանք տեղադրված են «Երևանի», «Թալինի» և «Զուռնի նվագ» բաժիններում[16]*։ Բացի դրանցից, երեք երգ զետեղված են «Սասուն» բաժնում*[17]*, որոնց քրդական լինելը նշված է «Պասպորտիզացիա և կոմենտարներ»-ում (էջ 262 և 265)։ Երկրորդ ժողովածուն ունի «Ադրբեջանական և քրդական երգեր՝ ձայնագրված Հայաստանի շրջաններում» առանձին բաժին (էջ 113—129), որտեղ քրդական երգերի թիվը 15 է*[18]*։*

Ձայնագրված երգերի թվում են ժողովրդական վեպերից երգվող հատվածներ՝ «Զամբիլ ֆրրոշ» («Զամբյուղավաճառ»)[19] *և «Զըր-*

---

15 **Սպ. Մելիքյան**, *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. I, Հայպետհրատ, Երևան, 1949։ Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. II, 1952։*

16 *Առաջին հատորի քրդական երգերի ու նվագների համարներն են. 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 178, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 201,* **205**, *219,* **220**, *221, 223, 224, 225, 226, 233,* **241**, *245, 246, 252, 253, 254,* **256**, **258**, *259, 260, 263, 266,* **272**: *253—255 էջերում կան այս համարների երգերի խոսքերի հայերեն թարգմանությունները, բացառությամբ ընդգծված համարների, որոնք կամ նվագներ, կամ առանց խոսքերի երգեր են։*

17 *№ 6, 10, 33։ Այս համարների երգերի խոսքերը չեն թարգմանվել։*

18 *Երկրորդ հատորի երգերի համարներն են 246—260։ 199—201 էջերում կան այս համարների երգերի խոսքերի թարգմանությունները։*

19 **Սպ. Մելիքյան**, *հատ. I, № 6։*

րի»[20], հարսանեկան երգեր «Այվանա միր» («Միրի պարանքը»)[21], «Բարանե, վայ բարանե» («Անձրև, վայ անձրև»)[22], պարերգեր, մեկ մանկական խաղ՝ «Հաու լա-լա» («Հեյ լա-լա»)[23] և այլն։

Ժողովածուներում տեղեկություն կա այն մասին, որ բոլոր երգիչ-ինֆորմատորները հայազգի են։ Այս հանգամանքը ազդել է նաև երգերի ընդհանուր բնույթի վրա, որոշ երգերում ստեղծելով նոր՝ հայ-քրդական կամ քուրդ-հայկական որակ[24]։

Այդ կապակցությամբ հիշատակության են արժանի Սպ. Մելիքյանի հետևյալ տողերը. «Քրդերի երգը,—գրում է նա,—մենք շատ լավ ենք ըմբռնում: Շատ անգամ հասարակ աչքով նայողը կարող է շփոթել մեր մի քանի տեղական, ինչպես և Մոկաց երգերի հետ. ինչո՞ւ, որովհետև նա (քուրդը—Ն. Զ.) մեզ հետ համարյա նույն երկրում, նույն արևի տակ է ապրում, նույն կյանքն է անցկացնում, ինչ որ մեր լեռնցին, մոկացին[25]։ Հարևան ազգերը դարեր շարունակ ապրելով կողք-կողքի, բնականաբար տիրապետում են միմյանց լեզուներին և երգարվեստին։ Հատկապես Թալինում բնակվող «Սասունցիների մոտ,—գրում է Կ. Մելիք-Օհանջանյանը,—քրդերեն խոսքն ու զրույցը, երգն ու վիպերգը նույնքան ընտանի է, որքան սասնա բարբառը, վիպերգերը մանավանդ հորինվում են քրդերեն։ Նրանք հիմնականում երգում են քրդերեն, մասամբ հայերեն և թուրքերեն։ Երգում են երկլեզվյա երգեր քրդերեն-հայերեն, քրդերեն-թուրքերեն»[26]։ Այս հանգամանքն ինքնին խոսում է քրդական երգերում հայկական և հայկականում՝ քրդական տարրեր լինելու հնարավորության մասին։ Հետաքրքրական է, որ Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած որոշ երգեր էլ ունեն երկլեզվյա՝ քրդերեն և հայերեն խոսքեր։ Այդ բնույթի ձայնագրությունների

---

20 Զրրի՝ տղամարդու անուն։ Երգը տե՛ս հատ. II, № 33։

21 Հատ. II, № 251։

22 Նույն տեղում, № 256։

23 Հատ. I, № 246։

24 I հատորում քրդական ձայնագրություններն են № 6, 10, 205, 219, 220, 233, 241, 246, 256, և 258, II հատորում՝ № 246, 248, 252, և 253, մյուսները հայ-քրդական երգեր են։

25 **Սպ. Մելիքյան**, *Բացատրական խոսք ունկնդրության ժամին (մի հոդվածի առիթով)*, գրականության և արվեստի թանգարան, Սպ. Մելիքյանի արխիվ, 1914, մեքենագիր, էջ 5։

26 **Կ. Մելիք-Օհանջանյան**, *Սասունի և Ապարանի բանահյուսությունը Սպ. Մելիքյանի երգերում*, գրականության և արվեստի թանգարան, Սպ. Մելիքյանի արխիվ։

ուսումնասիրությունը դուրս է մեր նպատակից, ուստի դրանց վրա կանգ չենք առնում։

Սպ. Մելիքյանի քրդական ձայնագրություններում առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում «Զամբիլ ֆըրոշ» («Զամբյուղավաճառ») վիպերգը։ Աղքատ զամբյուղավաճառը չի կարողանում ազատվել սիրահարված խանումի հետապնդումներից։ Նա իր ընտանիքի պատիվը փրկելու համար դիմում է ինքնասպանության, բայց չի մահանում։ Ժողովրդի մեջ տարածված են այս վիպերգի այլ տարբերակներ ևս։

Երգն ունի պատմողական բնույթ։

♩ = 80

3

Զäմ բիլ ֆը-րոշ զäմ բի - լա տի-Նä սու -կու դը-քաՆ դը -
զä-ռի-Նä, Խա-թուՆ ժը քըր-ջաՆ դը-ջի-Նä. Բիս - լա մո լը դու
- դը - ջի-Նä: Բիս - լա-մո լը դու դը - ջի - Նä. զäմ
բիլ-ֆրոշ ժը սու - կե տի - Նä քäր · սա - րե խա - թուՆ
դը-սակ-Նի - Նä. ,յäկ դը - լä սե սäդ դը-հä-ջի - Նä:

Մեղեդին իր ռիթմա-ինտոնացիոն շարադրանքով ընդհանուր առմամբ հարազատ է քրդական երգարվեստին։ Թերևս միայն կադանսները՝ մեղեդիի վերընթաց և վարընթաց սահուն քայլերի պատճառով բնորոշ չեն։

Ուշադրության արժանի են նաև քրդական հինգ պարերգերի[27] և երկու զուռնի նվագների[28] ձայնագրությունները, ընդ որում զու-

[27] **Սպ. Մելիքյան**, *հատ. I, №10, 205, 241, 258, հատ. II, № 253։*

[28] *Հատ. I, № 219, և 220։*

նի նվագները ևս պարերգերի մեղեդիների տարբերակներ են՝ հարվածային գործիքի նվագակցությամբ։

Սպ. Մելիքյանը, ի տարբերություն Կ. Զաքարյանի, այլ ձևով է մեկնաբանել քրդական պարերգերը։ Դրանք առանց «զարդարանքների», պարզ և հստակ մեղեդիներ են, ունեն ճկուն ռիթմ՝ առանձնահատկություններ, որոնք առավել բնորոշ են քրդական պարերգերին։

Քրդական պարերգերի աշխույժ ոգին և կրակոտ թափն է արտահայտում «Շարե սինոկե» («Եզդու երգ»)[29] պարերգը, որը հայտնի է «Շալըկ շինոկե» («Կապույտ գոգնոցավոր») անունով։



Երգի ընդհանուր տրամադրությունը ստեղծելու մեջ իրենց դերն ունեն ինչպես մեղեդիի թռիչքները, ստակատո հնչյունները, տակտի ուժեղ մասերի բացակայությունը, այնպես էլ կրկնվող հնչյունները։ Ամեն մի նոր հնչյուն, կարծես նախապատրաստվում է նախորդ՝ համեմատաբար թույլ մետրական մասում, որտեղ այն արտաբերվում է իրեն նախորդող հնչյունի հետ մեկ վանկով։ Նման եղանակը քրդական երգերի մեղեդիական գծի կառուցման առանձնահատկություններից է։

Ձայնագրված «Հասիկո»[30] և «Շվանո» («Հովիվ») զուռնի նվագները, հարվածային գործիքի ռիթմական նվագակցությամբ, քրդական երաժշտության այդ բնագավառում առաջին հաղվագյուտ և հետաքրքիր գրառումներն են։

Այսպիսով, Սպիրիդոն Մելիքյանի ձայնագրությունները արժեքավոր ներդրում են ինչպես քրդական, այնպես էլ հայ-քրդա-

---

[29] Նույն տեղում, № 205։

[30] Հասիկո՝ տղամարդու անուն։

կան երգարվեստի պահպանման և հարևան երկու ժողովուրդների երաժշտական կապերի բացահայտման գործում։

Հայ-քրդական երգերի, մասնավորապես պարերգերի օրինակներ կան նաև Սրբ. Լիսիցյանի «Հայ ժողովրդական հինավուրց պարերը և թատերական ներկայացումները» աշխատության հավելվածում[31]։ Այդ երգերից երկուսը վերցված են Սպիրիդոն Մելիքյանի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր»-ի առաջին հատորից, մյուս երգերի ձայնագրությունները պատկանում են Մ. Աղայանին և Ա. Քոչարյանին։ Մի քանի երգ մեխանիկական ձայնագրությունից վերծանել է Ն. Դերոյանը։

Ուշադրության արժանի են նաև «Քյալաշո»[32] և «Լայլո» պարերգերը, որոնք Ս. Գասպարյանի երգչախմբային մշակմամբ լույս է ընծայել Հայպետհրատը՝ 1939 թվականին։ Այս հրատարակությունը, ժողովրդական երգերի մշակումներ ներկայացնելուց բացի, միաժամանակ ծառայում է որպես ազգագրական նյութ, քանի որ երգերի մեղեդիները, ինչպես և խոսքերը պահպանված են նույնությամբ[33]։ Սրանք իրենց հերթին լրացնում են քրդական երաժշտության ձայնագրված պարերգային բաժինը։

Սովետական Հայաստանում ապրող քրդերի երաժշտական կյանքում նոր երևույթ էր քուրդ երաժիշտ-բանահավաքների հանդես գալը ժողովրդական երգերի ժողովածուներով։ Հրատարակվել են քրդական ժողովրդական երգերի չորս ժողովածու, երկուսը կազմվել է Ջ. Ջալիլի՝ «Քրդական ժողովրդական երգեր», իսկ մյուս երկուսը մեր կողմից՝ «Քրդական ժողովրդական պարերգեր» խորագրով։

Ջ. Ջալիլի առաջին ժողովածուն ամփոփում է 75, իսկ երկրորդը՝ 100 երգ[34]։ Երկրորդ ժողովածուի 27 երգը վերահրատարակված են առաջին ժողովածուից[35]։ Երկու ժողովածուներում

---

[31] *С. Лисициан*, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, том I, АН Арм. ССР, Ереван, 1958 г.

[32] Քյալաշո՝ տղամարդու անուն։

[33] «Քյալաշո» և «Լայլո» երգերը Կ. Զաքարյանի վերոհիշյալ ժողովածուում զետեղված „Лаwько п'ьре чекэ («Այ երիտասա՛րդ, կամուրջ սարքիր», էջ 40) և „Лэйло" («Լայլո», էջ 75) երգերի տարբերակներն են։

[34] Ջ. Ջալիլի առաջին ժողովածուն հրատարակվել է 1964 թ., Երևանում, երկրորդը՝ 1965 թ. Մոսկվայում։

[35] Երկրորդ ժողովածուում առաջինից կրկնվող երգերի համարներն են՝ 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 16, 22, 23, 25, 30, 31, 34, 45, 56, 66, 70, 77, 88, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100։

էլ հիմնականում տեղ են գտել պարերգերը, որպիսի հանգամանքը պատճառաբանված է հեղինակի հետևյալ տողերում՝ «Հերոսական երգերի մեղեդիները բարդ են և նոտային ձայնագրման համար՝ դժվար։ Դժվարությունը կայանում է նրանում, որ երգիչը երգի ընթացքում ազատություն է տալիս իր ոգու խռովքին, այնպիսի բարդ նախադասություններ և համեմատություններ է ստեղծում, որոնք չնայած հաջորդ տողերի հետ ունեն նույն շեշտադրությունը, բայց չունեն իրենց կայուն չափը»[36]։

Այդ ժողովածուները կազմված են երաժշտասեր հասարակությանը քրդական ժողովրդական երգերին մոտիկից ծանոթացնելու նպատակով։ Դրանցում ընդգրկված են Սովետական Հայաստանի տարբեր շրջաններում կատարված ձայնագրությունները, որոնք պատկերացում են տալիս հանրապետությունում ապրող քրդերի պարերգերի մասին։

Նշենք, որ Ջ. Ջալիլին հիմնականում հաջողվել է գտնել քրդական երգարվեստին բնորոշ օրինակներ։ Հաջողված է, օրինակ, „ha бәрдә" («Բաց թող») երգը[37]։



Այս երգում ևս առկա են այն կրկնվող հնչյունները, որոնց մասին ակնարկվեց Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած «Շարե սինոկե» երգի կապակցությամբ։

Ձայնագրված պարերգերում կան օրինակներ, որոնց մեղեդիները կատարվում են նաև որպես պարեղանակներ։ Դրանցից են „Дәле, дәле" («Դալե, դալե»)[38], « Дә бьмаш, бьмаш" («Դե պարիր, պարիր»)[39], « Шальк шиноке » («Կապույտ

[36] Ջ. Ջալիլ, Առաջին ժողովածու, առաջաբան, էջ 5—6։

[37] Նույն տեղում, էջ 55, երկրորդ ժողովածու, էջ 42։

[38] Դալե՝ բացականչություն։ Երգային օրինակը տե՛ս առաջին ժողովածու, էջ 49, երկրորդ ժողովածու, էջ 37։

[39] Երկրորդ ժողովածու, էջ 31։

գոգնոցավոր»)[40] երգերը և այլն։ Սրանց համեմատաբար ճկուն ռիթմա-ինտոնացիան պայմանավորված է գործիքային պարեղանակի հետ ունեցած փոխազդեցությամբ։

Հաջորդված ձայնագրությունների կողքին կան այնպիսիները, որոնք որպես գեղարվեստական ստեղծագործություն պակաս հետաքրքրական են կամ ունեն մեկնաբանման թերություններ։ Այսպիսին է «һолиле» («Հոլիլե»)[41] երգը։



Պարերգերի ռիթմը, ինչպես հայտնի է, պարի շարժումների հետ սերտ հարաբերության մեջ է գտնվում։ Այն իր համաչափ ընթացքով է, որ կարողանում է համաձայնեցնել շուրջպարի մասնակիցների շարժումները։ Ուստի նրանցում մետրի միանվագ փոփոխությունը բացառվում է։ Մինչդեռ վերոհիշյալ երգում չափը փոփոխված է, որը չի համոզում։ Սակայն, ընդհանուր առմամբ, Ջ. Ջալիլի ձայնագրություններն ու տեքստերի գրառումները մասնագիտական ուսումնասիրության համար բավարար նյութ են պարունակում։

Մեր երկու ժողովածուները՝ «Քրդական ժողովրդական պարերգեր» խորագրով հրատարակել է «Հայաստան» հրատարակչությունը 1960 և 1964-ին։ Առաջին ժողովածուն պարունակում է 33, երկրորդը՝ 60 պարերգեր։

Քուրդ հասարակությանը այժմ հայտնի են նաև երկու այլ երաժիշտներ, որոնք զբաղվում են ժողովրդական երգեր ձայնագրելով։ Դրանք են կոմպոզիտոր Ասյա Սուլթանովան[42] և ժողովրդա-

[40] Առաջին ժողովածու, էջ 45, երկրորդ ժողովածու, էջ 103։

[41] Հոլիլե՝ բացականչություն։ Երգը տե՛ս առաջին ժողովածու, էջ 25, երկրորդ ժողովածու, էջ 66։

[42] Ա. Սուլթանովան հայտնի է իր մասսայական երգերով, որոնք առանձին ժողովածուներով հրատարակվել են Մոսկվայում։ Այժմ նա քրդական երգերի մեխանիկական ձայնագրություններից վերծանումներ է կատարում։

կան երաժիշտ Ագիտե Ջմոն[43]։ Առայժմ հրատարակվել են միայն Ա. Ջմոյի մի քանի ձայնագրությունները և մշակումները «Րյա թազա» թերթի էջերում։

Քրդական երաժշտության գրառումներում իրենց պատվավոր տեղն ունեն Կոմիտասի ձայնագրությունները, որոնք ներկայացնում են քրդական երգարվեստի համեմատաբար բարդ ու հարուստ վիպերգերի բնագավառը։ Ձայնագրությունները հավելված են Լազարյան ճեմարանի հրատարակած «Էմինյան ազգագրական ժողովածուի» Ե հատորին, կազմված Ս. Հայկունու կողմից, որ կրում է «Հայ-քրդական վեպ» խորագիրը[44]։ Ժողովածուն ընդգրկում է Վասպուրականի հայերից գրի առնված 28 քրդական վեպ և որպես բանահյուսության աղբյուր մեծ արժեք է ներկայացնում։ Կոմիտասի ձայնագրությունները, լինելով քրդական վիպերգային ժանրի լավագույն նմուշներ, զգալիորեն բարձրացնում են ժողովածուի ինչպես գիտական, այնպես էլ գեղարվեստական արժեքը։

Քրդական ժողովրդական վեպերն իրենց բովանդակության հարստությամբ, զգացմունքների արտահայտման խորությամբ և վառ երանգավորությամբ արևելյան վիպական ստեղծագործության արժեքավոր նմուշներից են։

Ինչպես մի շարք ժողովուրդների, այնպես էլ քրդերի մոտ վեպերի որոշ հատվածներ կատարվում են երգելով։ Պատմիչը ընդհատում է իր պատմությունը և սկսում երգել։ Այսպիսով, մի վեպում հանդես են գալիս մի քանի երգվող հատվածներ։

«Էմինյան ազգագրական ժողովածուում» տեղ գտած 28 վեպերից միայն 11-ի մեկական երգերն են ձայնագրված, իսկ «Քուլլըգ Գյառո» («Կյառ ու Քյուլըգ»)[45] վեպից երկու երգ։ Վեպերի տեքստերից դատելով, 28-ն էլ ունեն երգվող հատվածներ։ Բացի դրանցից, մեկ հատվածով չի սահմանափակվում վեպի երաժշտական մասը։ Մեզ համար դժվար է ասել, արդյո՞ք երգիչները մյուս երգերը չեն իմացել, թե նրանց իմացածը չի բավարարել Կոմիտասի պահանջներին։ Հայտնի է, սակայն, որ Կոմիտասը նպատակադրված չի եղել ամբողջությամբ գրի առնելու վեպերի

43 Ա. Ջմոն Նոր Արեշի կուլտուրայի տան երգի-պարի անսամբլի գեղարվեստական ղեկավարն է։

44 «Քրդական եղանակներ», ձայնագրեց Կոմիտաս վարդապետը, «Էմինյան ազգագրական ժողովածու», հատ. Ե, Մոսկվա-Վաղարշապատ, 1904։

45 Կյառ ու Քյուլըգ՝ վեպի հերոսների անունները։

երաժշտական մասը։ Այդ մասին կարդում ենք ժողովածուի «Խմբագրության կողմից» բաժնում, որտեղ Գ. Խալաթյանը գրում է. «Էմինյան ազգագրական ժողովածուի խմբագրությունը՝ քրդական երգերի եղանակների մասին որոշ մի գաղափար տալու դիտմամբ հանձնարարեց ժողովրդական երգի մասնագետ Արժ. Հ. Կոմիտաս վարդապետին ձայնագրելու այդ եղանակները եվրոպական երաժշտական խազերով (ընդգծումը մերն է—Ն. Ջ.)»։ Հնարավոր է, որ ձայնագրությունների քանակի սահմանափակումը կապված է եղել հրատարակչական պայմանների հետ։

Կոմիտասի ձայնագրությունները վեպերից հատվածներ ներկայացնելով, միաժամանակ ամբողջական ստեղծագործություններ են։ Բոլոր երգերն էլ վիպական բնույթի են՝ լայն շնչով և մեծ հնչյունածավալով։ Նրանցում առաջին տեղը պատկանում է խոսքին։ Չնայած դրան, մեղեդիները խիստ արտահայտիչ են, վերարտադրում են բանաստեղծական խոսքի բովանդակությունը և տրամադրության երանգները։

Մեղեդիների արտահայտչականությունը իրականացվում է քրդական վիպերգերին բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններով։ Դրանք են՝ մեղեդիական գծի զարգացման ոչ պարբերականություն, լադային գունեղություն, ելևէջային բազմազանություն, ռիթմական պատկերների հարստություն, մեղեդիական զարդարանքների և ասերգային տարրերի առկայություն, կառուցվածքի ակնառու թարմություն և այլն։

Անդրադառնանք երգերից մի քանիսին։ Ձայնագրված լավագույն հատվածներից են «Քուլըրգ Գյարո» («Կյառ ու Քյուլըրգ») հերոսական-սիրային վեպի երկու երգերը։ Այս վեպի կապակցությամբ հետաքրքրական է Ս. Հայկունու դիտողությունը, որից երևում է, թե երբեմն որքան մեծ նշանակություն ունի երաժշտությունը վեպում։ «Վեպըս տարածված է Սուրմալու, Կուլաբ հայ գյուղի մեջ, ամբողջական երգ է և քրդերեն շատ խոռխոռ կերգվի[46] (ընդգծումը մերն է—Ն. Ջ.)»։

Ըստ պատմական հետազոտությունների, «Կյառ ու Քյուլըրգ» վեպը ստեղծվել է վաղ միջնադարում։ Գեղեցկուհի Փարիշանի հայրը՝ Ամար աղան որպես իր աղջկա գլխագին պահանջում է արաբական Միրի հռչակավոր Բեջան ջամբիկը։ Այս պայմանն ընդունում է Կյառի եղբայր Քյուլըրգը։ Ջամբիկին տիրանալու նպատակով եղբայրները մեկնում են Միրի երկիրը և մարտի մեջ

[46] «Էմինյան ազգագրական ժողովածու», էջ 131։

մանում իրենց լոռ քեռիների հետ։ Ջոհվում են վեց քեռիները և եղբայրներից մեկը՝ Քյուլըգը։ Կյառը վերցնում է եղբոր դիակը ու Բեջան զամբիկը և վերադառնում հայրենիք։ Քանի որ Քյուլըգը մահացել էր, Ամար աղան դրժում է իր խոստումը և աղջկան չի տալիս Բեջան զամբիկը բերողին՝ Քյուլըգի եղբորը։ Հոգեկան ծանր կացության մեջ եղբայրների մայրը՝ Վարդակը, հերոսական ջանք է գործադրում զսպելու իր խոր վիշտը և ստիպում Ամար աղային՝ կատարել իր խոստումը։

Կոմիտասի ձայնագրած առաջին հատվածը մոր ողբն է, իսկ երկրորդը՝ մոր անեծքը՝ ուղղված Ամար աղային։

Առաջին երգի մեղեդին ունկնդրելիս դժվար չէ զգալ վշտի տրամադրությունը, որ հենց սկզբից շեշտվում է հառաչանքի ելևէջներով։ Այս ելևէջներն ավելի արտահայտիչ են դառնում շնորհիվ այն բանի, որ երգն ընթանում է փռուգիական լադում։

M. M. ♩= 104

7

Հա - րէ դա - ու հա-րէ բա -
վո. Ա - մեր ա - ղա դի - վա - նէ գրան դա - նի գա - զի է -
լա Գի-գան Մլան գրա - նի ֆին ջա - նի ֆեր ֆու - րի լը օր-թա դի -
վա - նէ դա - նի հա - ջի - գեա - սի ֆին - ջա - նէ ֆեր ֆու - րի սէր
թա - ջա զէ -րին հը - լի - նէ հա-ռա հաս-րէ Բէ - ջա - նէ ժը մի-րէ Ա -
րա - բան ռա-բի - նա̂ բէ Փե-րի-շա - նէ ժը խո - րա հը-լի - նէ. հէ
- վի - վի. հէ վի - վի. հե վի- վի։

Երգի հիմնական ֆրազն անընդհատ կրկնվում է, արտահայտելով մոր անելանելի վիճակը։ Չնայած այդ կրկնություններին, մեղեդին ընկալվում է այնպես, որ կարծես թե անընդհատ զարգանում է, որովհետև կրկնվող ֆրազը հանդես է գալիս մետրական տարբեր դիրքերում, ստեղծելով ռիթմական տարբեր պատկերների հաջորդականություն։ Հենց այս ոչ պարբերական կրկնություններն էլ նպաստում են երգի ներքին շարժողականությանը։ Այստեղ կարելի է ասել նաև վոկալի և գործիքայինի փոխազդեցության մասին։ Կրկնվող ֆրազը հիշեցնում է քրդական ժողովրդական շատ սիրված փողային գործիքներից մեկի՝ բլուրի (բլուլ) հնչողությունը։ Այդ ֆրազը, շատ հաճախ է հանդիպում բլուլի նվագներում, կարելի է ասել՝ բլուլի նվագի կարևոր արտահայտիչ տարրն է հանդիսանում և այս դեպքում էլ իր հերթին ավելացնում է երգի արտահայտչականությունը։

«Կյառ ու Քյուլըգ» վեպի երկրորդ ձայնագրված հատվածը ընկալվում է որպես առաջինի տարբերակ, որի հետ մի քանի էական ընդհանրություններ ունի։ Դրանք են՝ իմպրովիզացիոն կառուցվածքը, ինտոնացիոն հարազատությունը, հիմնական ֆրազի մի քանի կրկնությունների առկայությունը։ Այս ընդհանրությունների կողքին երկրորդ մեղեդին ունի և իր յուրահատկությունները, որոնցով տարբերվում է նախորդից։ Դա լադային նոր ոլորտն է՝ դորիական մինոր ցած հինգերորդ աստիճանով, և համեմատաբար հանդարտ տեմպը։

Կոմիտասի ձայնագրությունների մեջ ծավալով ամենամեծ և լայն զարգացում ունեցող երգը «Դարվիշե Ավդի» («Դավրեշե Ավդի»)-ն է։ Դավրեշե Ավդին քրդական վիպերգերում հաճախ հանդիպող կերպարներից է՝ օժտված գերբնական ուժով, խելքով և գեղեցկությամբ։ Հերոսն ընկնում է արաբ զինվորների դեմ մղվող անհավասար կռվում։ Կոմիտասի ձայնագրությունում արտահայտված է Դավրեշե Ավդիի սիրած աղջկա բողոքը դաժան ճակատագրի դեմ (տե՛ս օր. 132)։ Սկզբում ձևակերպվում են հիմնական ելևէջները, որոնցից բխում, զարգանում ու ծավալվում է ամբողջ երգը՝ մասերի տարբեր հարաբերություններով՝ հակադրություններով ու համադրություններով։

Երգի զարգացման մեջ որոշակի դեր է հատկացված լադային կառուցվածքին։ Երգն ընթանում է անսովոր լայն և հարուստ հնչյունաշար ունեցող դորիական լադում՝ e, fis, g, a, h, cis', d', e', f', որը բաղկացած է երեք օղակներից՝ միմյանց կցված մինոր

և մաժոր տետրախորդերից և մինոր տրիխորդից։ Այս երեք տարբեր օղակների առկայությունը լավագույն ձևով նպաստում է երգի լադային լարվածությանը և երանգին։

Բացառապես սիրային թեմա ունի «Ղանդիլի Սիափուշ» երգը,

















որի խոսքային բնագրում հանդիպում են նաև ֆանտաստիկ կերպարներ։

«Ղանդիլի Սիափուշը» նույնպես պատմողական բնույթի է։ Մեղեդին առանձնապես հարուստ է մաժոր և մինոր լադերի տարբեր երանգավորումներով, մեղեդիական զարդարանքներով, երգային և ասերգային դարձվածքների փոխհաջորդականությամբ, լայն թռիչքներով, որոնք երգին էպիկական շունչ են հաղորդում։ Արտահայտչական միջոցների հարստության շնորհիվ այս վիպերգն ևս պատկանում է քրդական հազվագյուտ երգերի թվին։

Կոմիտասի ձայնագրած 13 երգերն էլ բարձրարժեք են։ Դրանց կանդրադառնանք նաև քրդական երաժշտության առանձին հարցերի վերլուծման ընթացքում։ Այժմ նշենք ուշադրության արժանի մի քանի մասնավոր երևույթներ ևս։ Օրինակ, հազվադեպ և ուշագրավ է «Հասամ աղա» երգի վերջավորությունը, ուր խոսքի մեկ վանկին ընկնում են տարբեր տևողություն ունեցող բազմաթիվ հնչյուններ (չորս տակտի սահմանում) և եզրափակող տոնիկան հանդես է գալիս մեկ ամբողջական տակտ ընդմիջումից հետո։



Քրդական երգարվեստում նման վերջավորության հանդիպում ենք հիմնականում լայնաշունչ, ափսոսանք կամ հառաչանք արտահայտող երգերում, որոնք ավարտվում են սահուն կադանսներով։

Կոմիտասի այս ձայնագրություններում ևս կան այնպիսի նմուշներ, որոնց պարզապես կարելի է անվանել հայ-քրդական երգեր։ Դրանք հավասարապես հարազատ են և՛ քրդական, և հայկական երգարվեստին։ Դրանցից են «Լեյլու Մեջնուն» և «Համե Մուսե»[47] երգերը։ Առաջինը իր ինտոնացիոն կառուցվածքով հիշեցնում է Սպ. Մելիքյանի ձայնագրած «Զողորմին» («Սասունցի Դավիթ» վիպերգից), իսկ երկրորդը՝ Կոմիտասի նույն տարիներին ձայնագրած «Ապարանի հորովելը»։

Հնարավոր է, որ հայկական երաժշտության ազդեցության տակ եղած լինի այն անձնավորությունը, որ երգել է Կոմիտասի

47 Համե Մուսե՝ տղամարդու անուն։

համար։ Առավել հավանականը, սակայն, այն է, որ երկու հարևան ժողովուրդների մշակույթները փոխազդել են միմյանց և նրանցում ստեղծվել են ընդհանրություններ, որոնք այդ ժողովուրդների դարավոր համակեցության և բարեկամության արտահայտություններից են։

Բացի քննարկված ձայնագրություններից, արվեստի և գրականության թանգարանի Կոմիտասի արխիվում կան հիմնականում հայկական ձայնանիշերով գրված քրդական մի քանի նմուշներ ևս։ Սրանցից ուշադրության են արժանի քրդական վեց երգերի կաղապարները, որոնք հեղինակն առանձնացրել է, հավանաբար, համեմատություններ կատարելու և ուսումնասիրելու նպատակով[48], «Քրդական մեղեդին» սրնգի համար, որը հովվական նվագ է[49]։ Անավարտ վիճակում են Կոմիտասի երկու անվերնագիր երգերի ձայնագրությունները։ Առաջինը[50] խոսքեր չունի, երգի ինտոնացիոն կմախքն է միայն, իսկ երկրորդի[51] խոսքերը հայատառ քրդերեն է։ Երկրորդը սիրային լայնածավալ երգ է, և մեծ զարգացում է պարունակում։ Կառուցվածքը երկմասանի է, ունի միմյանց հակադրվող իմպրովիզացիոն և պարերգային հատվածներ։

Կոմիտասի քրդական երգերի ձայնագրությունները վկայում են նրա գեղարվեստական բարձր ճաշակի, երաժշտական նուրբ զգացողության և քրդական երաժշտության առանձնահատկությունների խոր ընկալման մասին։ Այդ ձայնագրություններն արժեքավոր նյութ են քրդական երգերի գիտական հետազոտությունների համար։ Դրանցից մի քանիսում յուրաքանչյուր ուսումնասիրող կարող է գտնել այնքան նյութ, որքան մի քանի տասնյակ այլ ձայնագրություններում, քանի որ Կոմիտասի գրի առած ամեն մի երգը, լինի հայկական թե քրդական, քրտնաջան որոնումների ու գեղարվեստական ընտրության արդյունք է։ Կոմիտասյան ձայնագրությունները, միաժամանակ, յուրաքանչյուր սկսնակ երաժիշտ բանահավաքի համար վստահելի ուղեցույց են, մասնավորապես լայնաշունչ երգերի ձայնագրման սկզբունքներն ու տեխնիկան յուրացնելու համար։ Եվ, ինչպես Կոմիտասի ձայ-

---

48 ՀՍՍՀ արվեստի և գրականության թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, № 349, էջ 3։

49 Նույն տեղում, № 526։

50 Նույն տեղում, № 349, էջ 3։

51 Նույն տեղում, № 315, էջ 12։

նագրած հայկական ժողովրդական երգերը օտար ազդեցություններից մաքրված, անաղարտ ատաղձ են դարձել հայ դասական երաժշտական ստեղծագործությունների համար, այնպես էլ քրդական երգերի նրա կատարած ձայնագրությունները կարող են հիմք դառնալ քրդական ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության ստեղծման ու զարգացման համար։

* * *

Վերը մենք տեսանք, որ բացի Կոմիտասի ձայնագրություններից, քրդական մյուս ձայնագրությունների հիմնական մասը պարերգեր են, որոնք, չնայած իրենց արժանիքներին, այդ երաժշտությունը ներկայացնում են միակողմանի։ Այս հանգամանքը նկատի ունենալով, նոր ձայնագրությունների ընթացքում մենք աշխատել ենք փնտրել ու գտնել աշխատանքային, պատմական, կենցաղային երգեր, վիպերգեր և այլն, որոնք մասամբ ներկայացված են ներկա ուսումնասիրության մեջ՝ թվով 60 նմուշ[52]։

Մեր ձայնագրությունների հիմնական մասը, տեքստով և երաժշտությամբ, ծավալուն երգեր են։ Երբեմն բանաստեղծությունները ունեն տաղաչափական բարդ կառուցվածք։ Յուրաքանչյուր նոր տուն, չնայած նախորդի հետ համաձայնեցվածության, ներկայացնում է նոր պատկեր, ավելի ընդարձակ, զարգացած, քան նախորդը, կամ հակառակը։ Բայց այդ անհամաչափ հաջորդականությունը երգի տարբեր տների միջև մեծ մասամբ երաժշտական նոր որակ չի ստեղծում։ Այս հանգամանքը նկատի ունենալով, ձայնագրել ենք ամեն մի երգի առաջին տունը միայն։ Փոքրածավալ երգերում (պարերգեր, կատակային, ծաղրական) մեղեդիի տնից տուն փոփոխությունները զարդարանքի բնույթ ունեն, և հնարավորության սահմաններում դրանք նշել ենք նոտաներում։

Նոտագրության մեջ ձգտել ենք պահպանել երգչի ձայնի բարձրությունը։ Միայն որոշ դեպքերում, ընթերցանության հարմարության համար, երգերը նոտագրել ենք օկտավա վեր։

Մեր ձայնագրություններում առանձին բաժին են կազմում գործիքային նվագները՝ հովվական, հարսանեկան, ծրագրային քնարական եղանակներ և պարեղանակներ։ Թեև մեր նպատակից

---

52 Ուսումնասիրության մեջ մեր գրի առած երգերը բերված են առանց ձայնագրողի անունը հիշատակելու։

դուրս է եղել գործիքային նվագների ընդգրկումը, այնուամենայնիվ անհրաժեշտ ենք համարում դրանց մասին մի քանի դիտողություններ անել։

Հովվական նվագները երաժշտական առանձնահատկություններով մոտ են քրդական լայնաշունչ երգերին, միաժամանակ ինքնուրույն են գործիքների կատարողական հնարավորությունների շնորհիվ, որոնց օգտագործման միջոցով դրանք հաճախ ունեն ավելի քան մեծ հնչյունածավալ, լադային ավելի հարուստ համակարգ և ավելի լայն զարգացում։ Բացի կիրառական նշանակությունից, հովվական նվագներն ունեն նաև համերգային նշանակություն, քանզի ներկայանում են որպես գեղարվեստական բարձրարժեք, ինքնուրույն ստեղծագործություններ։ Դրանց մեջ իրենց արտահայտությունն են գտել՝ բնությունն իր կախարդիչ պատկերներով, հովվի զգացմունքներն ու մտորումները, որոնք անցնելով բնության անկաշկանդ պայմաններում զարգացող հովվի ստեղծագործական ունակությունների պրիզմայով, վեր են ածվել քնարական ամբողջական պոեմների։

Ձայնագրվել են հարսանեկան երկու եղանակ՝ "Мьqаме дә'wәme. («Հարսանիքի եղանակ») և «Щьрид»(«Ջիրիդ»)։ «Հարսանիքի եղանակը» ազատ իմպրովիզացիայի և պարեղանակի միասնություն է։ Այն կատարվում է հարսանիքի ժամանակ՝ հյուրերին դիմավորելու և դեպի հարսանքատուն ուղեկցելու ընթացքում, ուր հասնելուն պես իմպրովիզացիան վեր է ածվում ուրախ պարեղանակի։ «Ջիրիդը» կատարվում է ձիավորների մրցույթի ժամանակ, որը հարսանիքի ամենազվարճալի մասն է կազմում։ «Ջիրիդը» մեղեդիի զարգացումով և կատարման կրակոտ թափով գործիքային եղանակների մեջ ունի իր յուրահատուկ տեղը։

Քնարական եղանակները հիմնականում ծրագրային են։ Հաճախ կատարողը, նախքան նվագը սկսելը, ունկնդիրներին պատմում է նվագի բովանդակությունը կամ ասում արդեն հայտնի պատմության միայն վերնագիրը, և ապա սկսում նվագելը։ Նվագների հետ առնչվող պատմությունները վերցված են ժողովրդական վեպերից, ժողովրդի իրական անցյալից։ Սրանք ևս, երաժշտական առանձնահատկություններով մոտ են քրդական լայնաշունչ երգերին։

Ինչ վերաբերում է պարեղանակներին, կամ ինքնուրույն, կամ պարերգերի եղանակներ են։ Գործիքային երաժշտության այս բաժինը, բնականաբար, շատ ընդհանրություններ ունի պարեր-

պերի ժանրի հետ, միայն այն տարբերությամբ, որ այս եղանակները ևս, գործիքների կատարողական հնարավորությունների օգտագործման շնորհիվ, հաճախ ունենում են համեմատաբար լայն դիապազոն և զարգացում։ Պարեղանակների ձայնագրության ընթացքում գրի է առնվել նաև հարվածային գործիքների ռիթմական նվագակցությունը։

Չնայած կատարված աշխատանքներին, քրդական ժողովրդական երգերն ու գործիքային եղանակները դեռևս շարունակում են մնալ որպես քուրդ ժողովրդի ֆոլկլորի քիչ գրառված բնագավառ։ Մեր գրառումները մինչև այժմ եղած ձայնագրությունները լրացնելու մի համեստ փորձ են միայն։

ՔՈՒՐԴ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿԵՆՑԱՂԸ

Յուրաքանչյուր ժողովրդի երաժշտական կենցաղի ուսումնասիրումը ծառայում է բացահայտելու ու ավելի հանգամանորեն պարզաբանելու տվյալ ժողովրդի ունեցած կապը երաժշտության ու նրա տարբեր ճյուղերի հետ։ Երաժշտությունը ժողովրդի կյանքի հետ սերտ կապի մեջ ուսումնասիրելն անհրաժեշտ է այն ճիշտ ըմբռնելու և լիարժեք գնահատելու համար։

Քրդական ժողովրդական մշակույթի մեջ երգարվեստն ուրույն տեղ է գրավում։ Այն, ինչպես ժողովրդական բանահյուսությունը, ունի տարբեր ճյուղեր։ Երգարվեստում հաջողվել է նկատել հետևյալ ճյուղերը՝ գեղջկական, աշուղական, հոգևոր և քաղաքային։ Այդ ճյուղերը ժողովրդի կենցաղում տարբեր նշանակություն ունեն։ Դրանցից հիմնականը՝ որպես ժողովրդական լայն մասսաների սեփականություն՝ գեղջկականն է։ Մյուս ճյուղերը տարբերվում են գեղջկականից մի շարք առանձնահատկություններով, որոնք կապված են դրանց բովանդակության, ստեղծման ու կատարման պայմանների հետ։

Հավաքված նյութերի հիման վրա, հնարավորության սահմաններում, ձգտել ենք ներկայացնել քուրդ ժողովրդի՝ մասնավորապես Սովետական Հայաստանում բնակվող քրդերի երաժշտական կենցաղը, որպես երգարվեստի տարբեր ճյուղերի կենցաղավարման հիմք։

Գեղջկական երաժշտական կենցաղին կանդրադառնանք վերջում, քանի որ նյութերի հիմնական մասը վերաբերում է այդ ճյուղին։

Քրդական աշուղական արվեստի մասին մեզ սակավ տեղեկություններ[1] են հայտնի. ձայնագրված են աշուղական մի քանի

---

[1] Տե՛ս Հ. Ջնդի, Քուրդ աշուղների մասին, «Գրական թերթ», 18 փետրվարի.

երգեր միայն[2]։ Այնուհանդերձ եղածը հնարավորություն է տալիս որոշակի պատկերացում կազմելու քրդական աշուղական արվեստի և երաժշտական կենցաղի մասին։

Քրդական աշուղական արվեստը, իր առանձնահատկությունների ընդհանրություններով, Արևելքի աշուղական արվեստի բաղկացուցիչ մասն է։

Հայտնի է, որ մեծահարուստ քրդերն իրենց կալվածքներում պահել են աշուղ-երգիչներ՝ սեփական մարտական սխրագործությունները գովերգելու, տոներին, ծեսերին երգելու համար։ Պետք է ենթադրել, որ նրանք ժողովրդական երգիչներից տարբերվել են իրենց վարպետությամբ, մանավանդ՝ երգացանկով։

Վարպետ աշուղները կազմակերպել են մրցույթներ։ Աշուղական երգերի խոսքերից[3] կարելի է դատել, որ մրցույթները ընթացել են հարց ու պատասխանի սկզբունքով։ Հայտնի է նաև, որ գոյություն են ունեցել աշուղական դպրոցներ, որտեղ շնորհալի երգիչները աշուղի մասնագիտություն են ձեռք բերել։ Հավանաբար այդ է նկատի ունեցել արևելագետ Օսկար Մաննը, երբ գրել է. «Քուրդիստանում եղել են և հավանաբար դեռևս գոյություն ունեն դպրոցներ, ուր ուսանում են ապագա ժողովրդական երգիչները։ Լավ ձայն ունեցող պատանիները գնացել են ուսուցչի մոտ՝ նրա վարպետությունը ընդօրինակելու համար։ Ընդ որում, ուսուցիչը իր երգաշարը հաղորդել է միայն բանավոր, քանի որ գրել, կարդալ իմացող երգիչները սակավաթիվ են եղել։ Մեծ ընդունակություններով օժտված պատանիները շարունակել են իրենց ուսումը, փոխադրվելով մեկ ուսուցչից մյուսի մոտ, դառնալով նոր ուսուցչի շագրտները (աշակերտները)[4]»։

Հայտնի է նաև, որ քուրդ աշուղները երգել են մի քանի լեզուներով և երգը նվագակցել լարային գործիքներով։ Այդ մասին հետաքրքրական տեղեկություններ ենք գտնում նաև «Փորձ» ամ-

---

1938 թ.։ Նույնի՝ Սովետական Հայաստանի քրդական գրականությունը, Երևան, 1954, էջ 21—26։

[2] Ինչպես աշուղական, այնպես էլ երգարվեստի մյուս ճյուղերի երգերի առանձնահատկությունների մասին կխոսվի հաջորդ բաժնում։

[3] Տե՛ս „Фолклора кöрманща", Ереван 1936, էջ 475—489, „Фолклора кöрманцие„, Ереван, 1957, էջ 197.

[4] *O. Mann*, Kurdisch-Persische Forschungen, Erlebnisse einer von 1901 bis 1903 und 1906 bis 1907 in Persien und der asiatischen Türkei ausgeführten Forschungsreise, Abt. III, Bd. 1, Die Südkurdischen Mundarten, Berlin-Leipzig, 1926, S. XXVIII—XXIX.

սագրում: «Ճաշի ժամանակ մի ծեր երգիչ, որ յուր ցեղի բանաստեղծն ու կախարդն էր, միանգամայն երգում էր արդուսահմանլիների երգը երեք լեզուներով՝ քրդերեն, թուրքերեն և պարսկերեն: Հոմերոսի պես դա էլ կույր էր և ձեռքումն ուներ երեք լարանի մի գործիք. լարերը մետաղից էին և պինդ քաշած մի փայտե տախտակի վրա: Հելլենական բանաստեղծության հայր թափառաշրջիկ երգիչների քնարները սրանից ավելի բաղդադրված և ավելի դաշնակավոր եղած պիտի չլինեին[5]»:

Մեկ այլ քուրդ աշուղի, նրա գործիքի ու երգի մասին է ակնարկում Րաֆֆին իր «Կայծեր» վեպում: «Ընթրիքից հետո բեկը կամեցավ մեզ զվարճացնել և կանչել տվեց մի երգիչ: Նա մի փոքր մարդ էր, ոտքերով կաղ, որ շատ նման էր մեր աշուղներին, որոնք հազիվ ազատ են լինում մի որևիցե մարմնական արատից: Երգիչն ածում էր ջութակի վրա... Քուրդ աշուղի երգածները հասարակ տաղեր չէին, նա երգում էր մի ամբողջ վեպ, որ ժողովրդական պոետը առել էր կենդանի անցքից»[6]:

Մեզ հայտնի քուրդ աշուղներից հատկապես մեծ ժողովրդականություն է վայելել Ավդալե Զայնեն (XIX դար), որի երգերը ինչպես գրավոր (միայն խոսքերը), այնպես էլ բանավոր պահպանվել և հասել են մեր օրերը: Երգերի խոսքերից տեղեկանում ենք, որ նա եղել է Մուշի կողմերի Մամադ Ողայի աշուղը: Շատ հաճախ մրցումների է մասնակցել: Երեք օր ու գիշեր մրցել է մեկ այլ քուրդ Շեխ Սլե աշուղի և հայ կին աշուղ խամուրցի Գյուլեի հետ[7]: Ավդալե Զայնեն իր կյանքի վերջին շրջանում կուրացել է: Այդ շրջանի երգերը հատկապես հետաքրքրական են կյանքի ու մարդկանց սոցիալական հարաբերությունների մասին փիլիսոփայական խոհերով[8]:

---

5 Ալբեր Սյեռ, *Քուրդի լեառն*, «Փորձ», 1876, № 2, էջ 324—325:

6 Րաֆֆի, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, «Կայծեր», Երևան, 1963, էջ 499—500:

7 Տե՛ս „Фолклора кöрманщие" 1957, էջ 197:

8 *Պատմում են, որ Ավդալե Զայնեն հասել է մինչև Ալագյազի լանջերին ընկած Միրաք գյուղի Շեխե Ռաշի սուրբ օջախը, բուժել աչքերը և վերադարձել տուն: Հետաքրքիր է Աշտարակի շրջանի № 38 սովխոզի բնակիչ, 90-ամյա երգիչ Մորոֆե Մահմուդի պատմությունը Ավդալե Զայնեի մասին: Ըստ նրա, աշուղը եղել է թուխ միջահասակ: Երբ նա լսել է Տահար-խան Ալիի ուշուղ Շեխ Սլեի համբավը, որոշել է անպայման հանդիպել նրան: Ավդալե Զայնեն մեկնել է Ղալանի, ուր և կայացել է երկու մեծ աշուղների մրցույթը: Ավդալե Զայնեն կուրացել է խոզանդաղ դաշտում՝ Մամադ փաշայի կռիվներից մեկի ընթացքում բարձրացված փոշուամպից:*

Ավդալե Զայնեի երգերն իրենց տաղաչափությամբ և կառուցվածքով մոտ են գեղջկական լայնաշունչ երգերին։ Իսկ մեղեդիները, ի տարբերություն լայնաշունչ երգերի մեղեդիների, ավելի ընդարձակ են լայն զարգացումով ու մեղեդիական զարդարանքներով։

Աշուղ Շեխ Ալեն ապրել ու ստեղծագործել է Թուրքիայի Ղալանի գյուղում, եղել է Տաճար-խան Ալիի աշուղը[9]։ Շեխ Ալեի երգերը դեռևս անհայտ են քրդական իրականությանը։

Մեր օրերում Իրաքյան Քուրդիստանում լայն ժողովրդականություն են վայելում աշուղներ Ահմադ Արըֆ Ջզրային և Ռասուլ Բեզար Գյարդին։ Վերջինիս երգերը հրատարկվել են 1960 թ. Բաղդադում՝ «Գոլամելակայ Քուրդիստանա» («Մտորումներ Քուրդիստանի մասին») խորագրով, ուր զետեղվել են հեղինակի հայրենասիրական բնույթի ստեղծագործությունները։ Իրանական Քուրդիստանում մեծ ճանաչում է գտել աշուղ Հասան Զիրակը։

Քուրդ աշուղների արվեստը մեծ ուշադրության է արժանացել հատկապես Սովետական Միությունում։ Այդ շրջանի հայտնի քուրդ աշուղներն են Ահմե Զոլոն, Նազուկը (Քամըլե Բաքո) և Ահմադե Միրազին[10]։

---

[9] Տե՛ս „Ә'вдале Зәйне у Сьло„ երգը, „Фолклора кöрманща", 1936, էջ 76։

[10] Ահմե Զոլոն ծնվել է 1868 թ. Բայազետի գավառի Այնթաբի շրջանի Հոխան գյուղում։ 1918 թ. ազատվելով թուրքական վայրագություններից, բնակություն է հաստատել Ապարանի շրջանի Ալագյազ գյուղում, ուր և ապրել է մինչև իր կյանքի վերջը։ Երգել է քրդերեն, հայերեն, ադրբեջաներեն։ Նվագել է թառ, փայտյա փողային ժողովրդական գործիքներ։ Երգեր է հորինել նվիրված հայրենիքին, կոմունիստական կուսակցությանը, կոլտնտեսային շինարարությանը։ 1939 թ. քուրդ բանաստեղծ Ջալիլե Օաշոյի հետ ընդունվել է Հայաստանի սովետական գրողների միության անդամ, մահացել է խոր ծերության հասակում (1946)։

Աշուղ Նազուկը (Քամըլե Բաքոն) ծնվել է 1900 թ. Ղարսի նահանգի Ղոզլջա գյուղում։ 1918 թ. գաղթել և բնակություն է հաստատել Թալինի շրջանի Ղարաղթափա գյուղում։ Կույր է եղել։ Նվագել է թառ։ Ունի երգեր նվիրված հայրենիքին, հայրենական պատերազմի հերոսներին, ինչպես նաև բազմաթիվ սիրային երգեր։ Հայրենական պատերազմի շրջանում աշուղական արվեստի զարգացման ասպարեզում ձեռք բերած հաջողությունների և կատարողական վարպետության համար աշուղ Նազուկը 1941 թ. պարգևատրվել է ՀՍՍՀ Գերագույն Սովետի պատվոգրով։ Մահացել է 1958 թ.։

Ահմադե Միրազին ծնվել է 1899 թ. Դիադինի շրջանի Թութակ գյուղում, ըսկըզբնական կրթությունը ստացել է գյուղում՝ մոլլայի մոտ և այնուհետև սովորել է Դիադինի դպրոցում։ Մեծ եղեռնի տարիներին Միրազին մտնում է թուրքական կառավարության ռեպրեսիաների դեմ պայքարող եզիդի քուրդ աշխարհազորականների շարքերը, որոնց ղեկավարում էր ժողովրդական հերոս Ջանգիր աղան

Ահմե Զոլոյի և Նազուկի երգերը լույս են տեսել 1936 թ. հրատարակված «Քրդական ֆոլկլորում» և 1942 թ. Հայկական ՍՍՀ Կուլտուրայի մինիստրության ժողստեղծագործության տան հրատարակած «Վաթան» ապակետիպ ժողովածուում (քրդերեն, կազմել են Հ. Ջնդին և Ս. Գասպարյանը)[11]։ Նազուկի կատարողական արվեստի մասին գովեստով է խոսել Քր. Կուշնարյանը 1944 թ. տպագրված իր մի հոդվածում[12]։

Ժողովրդի մեջ լայն ճանաչում է գտել Ահմադե Միրազին, որ միաժամանակ արձակագիր է և բանաստեղծ։ 1966 թ. Հայպետհրատը քրդերեն հրատարակել է նրա պատմվածքների ժողովածուն՝ «Իմ հուշերը» խորագրով։ Ա. Միրազիի երգերը իրենց ոճով ու կառուցվածքով հարում են Ավդալե Զայնեի երգերին, այն տարբերությամբ, որ Միրազիի երգերում ավելի է շեշտված վերամբարձ, վեհ տրամադրությունը։

Ներկայումս Հոկտեմբերյանի շրջանի Ծղեգնուտ սովխոզում, ուր ապրում են Միրազիի հարազատները, կան երգիչներ, որոնք հանդիսանում են նրա արվեստի շարունակողները[13]։

Քրդական աշուղական արվեստը այժմ էլ, ինչպես Սովետական Միությունում, այնպես էլ արտասահմանում, շարունակում է մնալ որպես ժողովրդի երաժշտական կենցաղի կարևոր և հարգված բնագավառ։

Քրդական ժողովրդական երգարվեստի առավել պահպանողական ճյուղը **հոգևոր** երգարվեստն է, հատկապես եզիդի հոգևորականության երգարվեստը։

Ըստ մահմեդականների ավանդության, ինքը՝ մարգարեն երաժշտությունը դասել է «արգելված» զբաղմունքների թվին։ Գոյության իրավունք են ստացել միայն ազանները (աղոթքի կանչ),

---

և դառնում նրա սիրագործությունների գովերգողը։ Սովետական կարգերի օրոք Միրազին հաստատվում է Թբիլիսիում, ապա Սովետական Հայաստանի Հոկտեմբերյանի շրջանի Սովետաշեն գյուղում։ Ունի տարբեր բնույթի երգեր, ինչպես և գրական ստեղծագործություններ։ Մահացել է 1961 թ.։

11 Ահմե Զոլոյի, Նազուկի և նրանց երգերի մասին տե՛ս Հ. Ջնդի, Սովետական Հայաստանի քրդական գրականությունը, էջ 21—26։

12 *Х. С. Кушнарев*, Народные таланты, «Коммунист», 14 мая, 1944 г.

13 Ահմե Զոլոյի, Նազուկի, Ահմադե Միրազիի կատարմամբ մի քանի երգերի մեխանիկական ձայնագրությունները պահվում են ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի և ՀՍՍՀ Ռադիոյի և հեռուստատեսության Պետական կոմիտեի քրդերեն հաղորդումների խմբագրության ձայնադարաններում։

3—615

որոնք կատարվում են մեջետի աշտարակից և տիլյավանները (զորանի աերգային ընթերցում)։ Պետք է նշել, որ երաժշտությունը մեծ դեր ուներ միայն մահմեդական միստիկների՝ սուֆիների արարողության ժամանակ, որը «օժանդակում է ճշմարտությանը, այսինքն՝ աստծուն մոտահայելուն»[14]*։ Քրդագետ Քերիմ Էյուբին վկայում է, որ Իրանի քրդերի մեջ տարածված են սուֆիական երգերը, որոնց անվանում են «գորանի սուֆիանա»։*

Ի տարբերություն մահմեդական քրդերի, եզիդի քրդերի հոգևոր աշխարհում երգն ու նվագը համարվել են կրոնական գաղափարները ժողովրդին հաղորդելու կարևոր միջոց։ Եզիդիների հոգևոր երաժշտությունն իր գոյության ընթացքում երբեք չի հակադրվել ժողովրդական երաժշտության այլ ճյուղերին, ավելին՝ նրանց հետ մշտապես գտնվել է մոտիկ հարաբերության մեջ։ Դրա հիմնական պատճառը այդ արվեստի տեղային, ժողովրդական լինելն է։ Այն ձևավորվել և ինքնուրույնություն է ձեռք բերել քրդական միջավայրում, հիմնված քրդերի հին հեթանոսական կրոնի վրա։ Եվ «այն միջավայրում, ուր հեթանոսությունը համառ կերպով դիմանում է, այնտեղ է՛լ ավելի բարձր է կանգնած եղել երգը…, քրդերի երգերն իրենց հիմնական նորմաններով և մոտիվներով մի հարստություն են, որ նրանք ժառանգել են հեթանոսական կրոնից, այն հեթանոսական կրոնից, որն իր մեջ միաժամանակ ներառնում էր բազմաթիվ քրդական ցեղեր»[15]*։*

Հայտնի է, որ եզիդի քուրդ հոգևորականներն ունեն իրենց դպրոցները։ Դրանք ժողովրդական այլ դպրոցներից տարբերվում են իրենց պահպանողական բնույթով։ Հոգևոր դպրոցներում իրավունք ունեն սովորելու միայն հոգևորականների՝ շեխերի և փիրերի ժառանգները։ Նրանք շատ հաճախ նաև գեղջկական երգերի հմուտ կատարողներ են։

Մինչ այժմ էլ ժողովրդի մեջ պահպանվում են որոշակի նշանակություն ունեցող բազմաթիվ հոգևոր տոներ ու ծեսեր, որոնց պարտադիր կարգով մասնակցում են եզիդի հոգևորականները։ Դրանք են Р'ожие ездид *(Եզիդի ծոմ)*, Р'ожие Шехсьме *(Շեխսմի ծոմ)*, Р'ожие Хьдьрнәби (***Խդրնաբի ծոմ***), ә́йда чьле мера (***Տղամարդկանց քառասունքի տոն***), Р'ожие Мәләк'зәйдине (***Մալաքզայդինի ծոմ***), ә́йда иманe *(Հավատի տոն)*, ә́йда

[14] *Տե՛ս* «Музыкальная эстетика стран Востока», М., 1967, стр. 245—246.

[15] *Н. Я. Марр,* Еще о слове «Челеби», СПб., 1911, стр. 129.

Шихале Шәмса (Շիխալե Շամսի տոն), ә′йда Мәме шван (Մամե հովվի տոն), ә′йда пира Фат (Պառավ Ֆատմի տոն) ә′йда Ләйлаqәдре (Լայլակադրի տոն) և այլն, որոնք ուղեկցվում են համապատասխան արարողություններով և հոգևոր երգերի որոշակի երգացանկով: Այդ երգերը կատարվում են մեծ հանդիսավորությամբ:

Հոգևորականները ևս, հատկապես տոն օրերին, իրենց արվեստը ցուցադրելու համար կազմակերպում են մրցույթներ, որոնք կոչվում են „hәйлеман" (Հայլեման), որի ընթացքում երգում են կենսուրախ բնույթի երգեր[16]:

Հոգևոր երգերը կատարվում են առանց նվագակցության: Երգում են մեկ կամ երկու հոգևորական՝ փոխհաջորդաբար: Այդ երգերի կատարման կերպի հազվադեպ օրինակ է "Шәрфәдине„ («Շարֆադինե») ղավլի[17] կատարումը: Ժողովուրդը կիսաշրջան է կազմում դեմքով դեպի ներս: Առջևում կանգնած շեխը սկսում է երգել, բոլորը ծափ են տալիս և քայլում դեպի աջ՝ շրջանի ուղղությամբ: Այս երևույթը մասամբ հիշեցնում է հայկական իրականության մեջ կենցաղավարած թաղման հին հեթանոսական ծեսը, որի ընթացքում ծափ են տվել և տարբեր գործիքների նվագակցությամբ պարել[18]:

Բացի հոգևոր տոներից ու ծեսերից, հոգևորականներն իրենց երգերով լրացնում են նաև ժողովրդական տոներն ու ծեսերը: Ամենուրեք մեծ ընդունելության է արժանանում նրանց արվեստը:

Քրդական երաժշտության մեջ նոր բնագավառ է քաղաքային երաժշտությունը, որ Քուրդիստանում սկսել է զարգանալ քաղաքների ձևավորման, մտավորականության հանդես գալու և հատկապես ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքի հետ:

Քաղաքային երաժշտությունը ստեղծվում է ինչպես ժողովրդական, այնպես էլ պրոֆեսիոնալ բանաստեղծների խոսքերով: Այդ երգերը հնչում են հավաքույթներում, «քաղաքային սրճարաններում, ուր մարդիկ հաճախակի հավաքվում են որևէ երգ լսելու

---

16 Հոգևոր տոների, ծեսերի և մրցույթի մասին մեզ տեղեկություններ է հայտնել հանգուցյալ շեխ Դավրեշը (Աշտարակի շրջան, Շամիրամ գյուղ):

17 Ղավլը հոգևոր երգի ժանր է:

18 Տե՛ս Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 60.

մեծ ձգտումով»[19], և անհրաժեշտություն դառնում քաղաքային քուրդ հասարակության երաժշտական կենցաղում:

Վերջին տարիներին քաղաքային երգերի աճ է նկատվում նաև Սովետական Միությունում ապրող քրդերի շրջանում: Քաղաքային քուրդ հասարակության մեջ մեծ սեր են վայելում Ց. Ուսըվի, Մ. Ռաշիտի և հատկապես հայրենադարձ երգիչ Արամ Մելիքյանի երգերը: Դրանց եղանակները հաճախ ստեղծում են իրենք՝ տեքստերի հեղինակները:

Երաժշտական սովորույթներով հատկապես հարուստ է գեղջկական երաժշտական կենցաղը, որը մշակվել է ժողովրդալայն զանգվածների կողմից և ունի դարավոր պատմություն:

Դարեր շարունակ երգն ու նվագը ուղեկցել են քուրդ գեղջուկին, որպես նրա խոհերի ու ձգտումների արտահայտություն: Երգը օգնել է նրան աշխատանքում, կամք ու հավատ ներշնչել դժբախտության պահին, ուժ ու թափ հաղորդել կռիվների ժամանակ, վառ պահել նրա ոգու պայծառությունը: «Նրանք (քրդերը— Ն. Ջ.) շատ պարզ ու անպաճույճ երգում են իրենց հովիտները, լեռները, ջրվեժները, աղբյուրները, ծաղիկները, զենքերը, նժույգները, զինվորական քաջագործությունները, իրենց գեղեցկուհիներին և նրանց հրապույրները», դրանք «զարդարում են համեմատություններով և ճգնում են ավելի ևս կենդանի ներկայացնելու այդ բոլորը քաղցրանվագ երգերով»[20]:

Երգն ու նվագը քուրդ գեղջուկի կյանքում կենցաղավարում են ինչպես անհատական, այնպես էլ կոլեկտիվ ձևով:

Անհատական երգեցողությամբ ու նվագով են արտահայտվում գեղջուկի ամենանվիրական զգացմունքները, հույզերն ու մտորումները: Այդ երգերն ու նվագները հնչում են հիմնականում անկաշկանդ պայմաններում՝ տանը կամ բնության գրկում, ազատ ժամանակ կամ աշխատանքի պահին:

Երգը, աշխատավորի զգացմունքների արտահայտիչը լինելուց բացի, անհրաժեշտություն է աշխատանքը թեթևացնելու և այն ղեկավարելու համար: Ականատեսը նկարագրում է հովվական աշխատանքը երգով ղեկավարելու պրոցեսը: «Ես հաճախ եմ զարմացել քուրդ հովիվների-չոբանների արվեստով: Կանգնած որևէ

---

19 O. Mann, էջ XXVIII—XXIX.

20 **Խ. Աբովյան**, *Քրդեր և եզիդիներ, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 8, Երևան, 1958, էջ 246:*

տեղ՝ ժայռի վրա կամ զառիթափին, նրանք ղեկավարում ու ցածում, սարերի լանջին արածող անասունների հոտը։ Ենթարկվելով հովիվների ձայնին, ոչխարները շարժվում են առաջ, ետ, շարժվում են աջ, ձախ, հատուկ ազդանշանով վայրկյանապես հավաքվում են հովվի շուրջը և կամ ցրվում են տարբեր ուղղություններով»[21]։

Կոլեկտիվ աշխատանքի դեպքում երգն ու նվագը կատարվում են աշխատանքի տարբեր մասնակիցների կողմից փոխհաջորդաբար։ Երգի և նվագի այսպիսի կոլեկտիվ կենցաղավարումը բնորոշ է նաև ժողովրդական հավաքույթներին, տոնախմբություններին և ծեսերին։

Մինչ այժմ էլ քրդերի կենցաղում պահպանվում են երգ ու նվագով ուղեկցվող ավանդական բազմաթիվ սովորույթներ։ Նման սովորույթներից են ձմռան երկար գիշերներին օդաներում հավաքվելը, պատմելն ու երգելը։ Այդ մասին հիշատակում է անցյալ դարի քուրդ ազգագիր Մելա Մահմուդ Բայազիդին՝ «Քրդերի կենցաղը և սովորույթները» աշխատության մեջ։ «Քրդերի մոտ կա սովորույթ ձմռանը հավաքվել, կազմակերպել գերելավեժ։ Գերելավեժը կայանում է նրանում, որ բոլոր ներկաները, փոքրից մինչև մեծը (բոլորը հերթով) պետք է երգեն։ Սկսում են առաջին նստածից մինչև վերջինը։ Եթե հավաքվածների մեջ հյուր կա, ապա նա էլ պետք է երգի, չերգել ոչ մի կերպ չի կարելի»[22]։ Այս յուրատեսակ մրցության սովորույթը անուղղակի կերպով պարտադրել է յուրաքանչյուրին՝ ուշադիր լսելու, սովորելու լսած երգերը, որպեսզի նման դեպքերում կարողանա ետ չմնալ մյուսներից։ Եվ պատահական չէ, որ բոլոր քուրդ ընտանիքներում կան երգիչներ (թեկուզ փոքր ձայն ունեցող), որոնք օդաներում երգելու և հատկապես հյուրերին պատվելու համար ունեն սիրված երգերի ցանկ։

Մեկ այլ տեղ Բայազիդին գրում է. «Պատանիներն ու աղջիկները, երիտասարդ կանայք ձմռան գիշերներին հավաքվում են տներում և կազմակերպում են յախնախ (երեկույթ—Ն. Ջ.)։ Նվագում են սազ։ Եթե սազ չկա, ապա պատանի դանգբեժները (եր-

---

[21] *В. И. Массальский,* Очерк пограничной части Карсской области, «Известия императорского русского географического общества», т. XXIII. СПб., 1888, стр. 29.

[22] *М. М. Баязиди,* էջ 60։

գիշերը), երիտասարդ կանայք ու աղջիկները միասին երգում են պարերգեր (բրիտե), բռնում են շուրջպար և պարում մինչև առավոտ... Երկու կամ երեք օրը մեկ անգամ քրդական գյուղերում կազմակերպվում է նման յախնախ»[23]:

Գարնան գալստյան հետ քուրդ ժողովուրդը տոնում է Նոր տարին՝ նավրոզը: Այն սովորաբար տոնում են մարտի 21-ին, երբ սկսվում է հովիվների, երկրագործների աշխատանքի եռուն շրջանը:

Նավրոզը իրանական ժողովուրդների ընդհանուր տոնն է: Քրդերն այդ տոնակատարությունը նշում են իրենց սովորույթներով: Ինչպես վկայում է քրդագետ Ք. Էյուբին՝ քրդերի մոտ, ի տարբերություն իրանական մյուս ժողովուրդների, այդ տոնակատարությունն ավելի լավ է պահպանվել և քուրդ ժողովուրդն այդ տոնը համարում է իր ազգային տոնը[24]:

Նավրոզի ժամանակ կատարվում են տարբեր բնույթի պարեր, խաղեր: Զուռնաչիները նվագում են ջիրիդի և նետաձգության եղանակներ: Դափն ու զուռնան հատկապես ուղեկցում են ընտրյալ «էմիրին», որը «միրմիրեն» ժողովրդական խաղի ներկայացման գլխավոր դերակատարն է[25]: Նավրոզի ժամանակ իրենց երգելու, արտասանելու և պարելու շնորհքն են ցուցադրում նաև պատանիներն ու աղջիկները[26]:

Իսկ ամռանը «պետք է լինել յուրթերում, որպեսզի տեսնել, թե ինչպես այդ նահապետական ժողովուրդը սարերում, ազատության մեջ հրճվում է իր յուրատեսակ կյանքով: Վաղ առավոտից մինչև մթնշաղ՝ չորս կողմից լսվում է հովվական սրնգի դայլայլը, լուսնակ գիշերին երիտասարդները բռնում են շուրջպար և զուռնայի նվագի տակ պարում մինչև ուշ գիշեր»[27]:

Ամեն գյուղ ամռան ամիսներին ունի чуина сәр мәзәла (մեռելոցի) և р'ожа зйарәте (ուխտագնացության) որոշակի օ-

---

[23] *М. М. Баязиди,* էջ 21:

[24] *К. Р. Эйюби, И. А. Смирнова.* Курдский диалект мукри, Л. 1968, стр. 212.

[25] *К. Р. Эйюби,* էջ 218:

[26] Իրաքյան Քուրդիստանում նավրոզի տոնակատարության մասին տե՛ս „Ноуроз праздник весны", „Правда" 23 марта 1970 г.

[27] *С. А. Егиазаров,* Краткий этнографический очерк курдов Эриванской губернии, «Записки кав. отд. имп. русск. геогр. общества», кн. XIII, вып. 2, Тифлис, 1892, стр. 26.

րեր։ Մեռելոցի օրը հարազատների գերեզմանների վրա սկսում են լացն ու երգ-ողբերը։ Հիմնականում կանայք կատարում են երգեր, որոնք կոչվում են дирок (դիրոկ), հիշում են իրենց հարազատին, նրա բարեմասնությունները, ժառանգներին և այլն։ Իսկ հոգևորականները ննջեցյալների գերեզմաններին ղավլեր են երգում։

Սրբավայրերում հնչում են ուրախ երգեր և հատկապես պարերգեր, իսկ հոգևորականները կատարում են „Ԛәԝле ԛöрбане„ («Մատաղի ղավլեր»)։

Ամռանը քրդերի և լեռնաբնակ հայերի մեջ ընդունված է „Гöлһ'әйран" («Վարդավառի») հեթանոսությունից եկող տոնակատարությունը։ Լույս լեռը, որը գտնվում է Քղիի գավառում, հայ և քուրդ ժողովուրդների ամենանվիրական վայրերից մեկն է։ «Մեծ պատրաստություններով կին ու տղամարդկանց ահագին բազմություն, հայ և քուրդ, վարդավառին ուխտ են գնում այդ լեռը, տոնում են մեծ շուքով վարդավառը, կեր ու խում անում և նույն հանդիսավորությամբ տուն դառնում»[28]։ Ըստ մեծահասակների վկայության, դեռևս պահպանվում են վարդավառին նվիրված երգեր։

Գարնան և հատկապես ամռան պայծառ օրերին, քրդական գյուղերի երիտասարդները՝ պատանիներն ու աղջիկները կազմակերպում են «Бьндарук» («Ծառերի տակ») կոչվող ցերեկույթը[29]։ Նշանակված օրը երիտասարդները հագնում են տոնական շորեր, վերցնում ուտելիք, հավաքվում գյուղից հեռու, բնության գեղեցիկ անկյուններից մեկում, ու սկսում երգն ու ուրախությունը։ Մի երգին հաջորդում է մյուսը, ավելի եռանդուն ու կրակոտ և այսպես մինչև մթնշաղ։ Ուրախության, պարի, ծիծաղի ներքո ծնվում են նոր երգեր, նոր պարեր։ Ցերեկույթի ժամանակ հատկապես զարգանում է երգերի երկխոսական ձևը, երբ պատանիներն ու աղջիկները հարց ու պատասխանի ձևով կատակում, ծաղրում են միմյանց, սիրո խոստովանություն անում։

Աշնանը, բերքահավաքից հետո, քրդերի մոտ սկսվում է հարսանիքների ու նշանդրեքների շրջանը։ Հարսանիքից կամ նշանդրեքից մի քանի օր առաջ, հարսանքավորների տանն արդեն ծայր են առնում երգն ու երաժշտությունը, որ գալիք մեծ ուրախության մի տեսակ երաժշտական նախապատրաստություն է։

---

28 Վանի, Բիթլիսի և Էրզրումի վիլայեթները, Երևան, 1912, էջ 278։

29 Տե՛ս նաև Ս. Շամիլով, Բախտի ճանապարհ, Երևան, 1961, էջ 9։

Քրդերի մոտ հարսանիքի ծեսը նախկինում տևել է մինչև յոթ օր, կատարվել հարսի և փեսայի ծնողների տանը։ Անցյալում եղել է, մինչև հիմա էլ պահպանվել է մի սովորույթ, երբ որևէ մոտ բարեկամի նշանակել են հարսանիքի ղեկավար՝ сәрдә'wатн (քավոր), որը պատասխանատու է հարսանիքի ընթացքի, ծիսակատարության բոլոր կանոնների պահպանման համար։ Հարսանիքի ընթացքում հնչել են տարբեր նշանակության երգեր ու նվագներ։ Քրդական հարսանիքը, իրավամբ, եղել է յուրատեսակ երաժշտական փառատոն, որին իրենց արվեստով մասնակցել են նաև տարբեր վայրերից եկած հյուրեր[30]։

Մինչև այժմ էլ մեծ հանդիսավորությամբ է կատարվում թաղման ծեսը, հատկապես երբ մահացածը տղամարդ է։ Հանգուցյալի հագուստը դնում են ձիու թամբի վրա, հարազատներից որևէ մեկը բռնում է ձիու սանձը, դանդաղ քայլում տան շուրջը և սկսում իր սաերգը։ Երգի ամեն մի տունը ավարտվելուց հետո հավաքված ամբոխը, որը դանդաղ հետևում է հանգուցյալի հարազատին, մի քանի անգամ բացականչում է՝ брао, брао, (եղբայր, եղբայր)։ Այդ տիպի երգ-սաերգները կոչվում են „К'ьламе к'отәлә" («Սգո երգ») և կամ «Сйаро» («Ձիավոր»)։ Այդ երգերը հիմնականում վիպական, հերոսական բնույթի են։ Իսկ հանգուցյալի շուրջը նստած կանայք երգում են երգ ողբեր, որոնք կոչվում են «Нвежок» («Ողբ»)։ Ծեսերին ներկա հոգևորականները կատարում են ղավլեր ու բայթեր[31]։ Թաղման ծեսին երաժշտական ոչ մի գործիք չի մասնակցում։

Բացի այս տոներից ու ծեսերից քրդերը մինչև այժմ պահպանում են նաև անասնապահության հետ կապված բազմաթիվ տոներ՝ „Бәро дә'н" («Գառներին մաքիների մոտ բաց թողնելը»), „Бәран бәрдан" («Ոչխարներին և խոյերին իրար հետ խառնելը») և այլն, որոնց լրացնում են ուրախ երաժշտությամբ[32]։

Այսպիսով, ամբողջ տարվա ընթացքում իրար են հաջորդում հավաքույթները, տոներն ու ծեսերը, որոնք միաժամանակ երգեցողության, երգի ուսուցման, ազգային երաժշտության առանձնահատկությունների յուրացման յուրատեսակ դպրոցներ են։

---

[30] Քրդական հարսանիքի ծիսակատարության մասին և հարսին հագցնելու մեկ երգի խոսքերը տե՛ս *В. Никитин*. Курды. М., 1964, стр. 178—186.

[31] Բայթը երգի տեսակ է։

[32] Տե՛ս նաև *В. Никитин*, էջ 99—100, 109։

ժողովրդի կենցաղում սովորույթ է եղել հաճախ կազմակերպվող գյուղական երգիչների մրցույթները։ Նախ սկսում է մեկը։ Երկրորդը, եթե հավան է իր մրցակցի կատարմանը, երգի որևէ տունը ավարտվելուց հետո շարունակում է այն։ Իսկ եթե հավան չէ, երգի ավարտից հետո սկսում է նույն երգի իր տարբերակը՝ իր խոսքերով ու եղանակով և այսպես շարունակ։ Հաղթող է ճանաչվում այն երգիչը, որը ավելի շատ երգեր գիտե, ավելի ճիշտ է երգում (ըստ ունկնդրող ժողովրդի գնահատման) և ավելի «լավ է դիմանում» մի քանի ժամ տևող մրցմանը։

Քուրդ ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մասն է կազմում նաև թափառական երաժիշտների՝ մրտվների արվեստը, որն իր մեջ է միավորում պատմելու, երգելու, պարելու, նվագելու տարրերը։ Մրտվների մասին հիշատակել է նաև Մ. Բայազիդին. «Ամեն մի քրդական տոհմում ապրում են թափառաշրջիկ մրտվների մի քանի ընտանիք...։ Այդ մրտվները աղքատ են։ Նրանք երաժիշտներ են, զբաղվում են սազ ու դաֆ նվագելով, նվագում են հարսանիքներին և տոնախմբություններին»[33]։

Թափառական երաժիշտների մասին հիշատակություններ կան միջնադարի քուրդ բանաստեղծների երկերում, ինչպես նաև քրդական ժողովրդական բանահյուսության շատ նմուշներում։

Դատելով նրանց գործունեության շրջանակներից, պետք է ենթադրել, որ մրտվների արվեստը մոտ է եղել գեղջկականին։

Ինչպես ասվեց, քրդական գեղջկական երգերն ունեն կատարման ինչպես անհատական, այնպես էլ կոլեկտիվ՝ անսամբլային ձևեր։

Անհատական ձևով կատարվում են կենցաղային մանր հարցերի հետ կապված և «համերգային» նշանակություն ունեցող լայնաշունչ երգերը։ Հատկապես հետաքրքրական է վիպերգերի, պատմական և սիրային երգերի կատարումը։ Երգիչը երգում է ձախ կամ աջ ձեռքը ականջին դրած, ընդ որում, հաճախ ականջը փակած, որը սեփական լսողությունը լեռնցուն հատուկ ուժեղ ձայնի ազդեցությունից պաշտպանելու նպատակ ունի։

Քրդական լայնաշունչ երգերում սովորաբար անհամաչափ մասեր են միմյանց հաջորդում։ Ամբողջականություն ստեղծելու նպատակով, կատարման ընթացքում երգիչները «հավասարակշռություն» են մտցնում երգի մասերի միջև, շնորհիվ rubato

[33] М. М. Баязиди, էջ 64:

կատարման կերպի։ Ինչպես նկատում է Օ. Մաննը, «երկար տողերի կատարման ժամանակ երգիչը կատարման տեմպը արագացնում է՝ շեշտելով միայն նախավերջին վանկը և ընդհակառակը՝ տեմպը դանդաղեցնում է կարճ տողերի դեպքում այն հաշվով, որ ֆերմատան համընկնի նախավերջին՝ շեշտված վանկի հետ, և մարող արտաշնչման հետ արտաբերվի վերջին վանկը»[34]։ Նման կատարումը երգին ճկունություն և գունեղություն է հաղորդում։

Անհատական կատարման ընթացքում պատահում է, որ երգիչը մեկ-երկու բացականչական բառով կամ նախադասությամբ անսպասելի ընդհատում է երգը՝ ներկաների ուշադրությունը գրավելու և կամ երգում անպատեհ խոսքերի օգտագործման համար ներկաներից ներողություն խնդրելու նպատակով։

Անսամբլային ձևով երգվում են կարճ, ռիթմիկ երգեր՝ պարերգեր, կատակային երգեր և այլն, որոնք կատարվում են շուրջպարի ժամանակ, պարի շարժումների հետ զուգորդված։

Անհատական և անսամբլային կատարումները բնորոշ են նաև գործիքային երաժշտությանը։ Անհատական ձևը կիրառվում է նեղ, իսկ անսամբլայինը՝ լայն շրջապատում։ Ժողովրդի մեջ, անշուշտ, կենցաղավարում են կատարման այլ ձևեր ևս։

Քուրդ ժողովրդի երաժշտական կյանքում զգալի փոփոխություններ են տեղի ունեցել Սովետական իշխանության տարիներին։ Ինչպես այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քուրդ ժողովրդի երգարվեստում նկատելի են դառնում ավանդական երգարվեստի տարբեր ճյուղերի մերձեցում, թեմաների ու ժանրերի փոփոխություններ, նոր ժանրերի ծնունդ, երաժշտական պարզ ու հստակ արտահայտչական միջոցներով ստեղծված երգերի գերակշռություն։

Ինչպես Սովետական Միության այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդերի կենցաղում մեծ թափով զարգանում է գեղարվեստական ինքնագործունեությունը։ Քրդական և քրդաբնակ գյուղերում ակումբներին կից գործում են երգի-պարի ինքնագործ խմբեր, որոնք հաջողությամբ ելույթներ են ունենում շրջաններում և հանրապետությունում կազմակերպվող ստուգատեսներում, հաճախ արժանանալով խրախուսանքի և մամուլի գովասանքին։

1937 թ. Էջմիածնի Այաղլու գյուղում կազմակերպվել է քրդական երգի-պարի անսամբլ, որը ելույթներ է ունեցել հանրապե-

---

[34] O. Mann. էջ XXIX—XXX:

տուլթյան շրջաններում։ Նույն թվականին, Հոկտեմբերյան տոնակատարության օրերին, անսամբլը հաջողությամբ ելույթներ է ունեցել նաև Մոսկվայում[35]։

1938 թ. քրդական անսամբլ է ստեղծվել Ապարանի շրջանի Ալագյազ գյուղում, որը մինչև 1940 թ. տվել է մոտ 200 համերգ[35]։

Վերջին տարիներին է կազմակերպվել Երևանի Նոր-Արեշի կուլտուրայի տան քրդական երգի-պարի անսամբլը։ Այն իր գործունեության մի քանի տարվա ընթացքում լայն ճանաչում է ձեռք բերել։ Անսամբլը մեծ հաջողությամբ ելույթներ է ունենում նաև ինքնագործ արվեստի համաքաղաքային ստուգատեսներում[37]։

Սովետական Հայաստանում ապրող քրդերի կուլտուրական կյանքում նշանակալից երևույթ էին քուրդ դպրոցականների համար 30-ական թվականներին հրատարակված երգերի երկու փոքրիկ ժողովածուները։ Քուրդ դպրոցականները հնարավորություն ստացան մայրենի լեզվով երգելու ժամանակակից երգեր[38]։ Կարևոր նորություն էր նաև քուրդ պրոֆեսիոնալ երաժիշտների հանդես գալը ժողովրդական երգերի տպագրված ժողովածուներով, որոնց մասին խոսվեց աշխատության ներածությունում։

Այսօր քրդական ժողովրդական երաժշտությունը հնչում է նաև եթերում՝ Երևանից, Բաղդադից, Քերմանշահից տրվող քրդերեն ռադիոհաղորդումների ընթացքում։

ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐ

Քրդական երաժշտության անբաժանելի մասնիկն է ժողովրդական գործիքը։ «Այն ինչ որ նրա (երգչի—Ն. Ջ.) լեզուն ան-

---

[35] «Курдский ансамбль песни и пляски вернулся из Москвы», «Коммунист», Ереван, 21 декабря 1937 г. «Курдский ансамбль», «Коммунист», Ереван, 4 ноября 1938 г.

[36] «Курдский ансамбль», «Коммунист», Ереван, 13 декабря 1940 г.

[37] Տե՛ս «Երևանյան փառատոնը շարունակվում է», «Ավանգարդ», Երևան, 21 մարտի 1967 թ.։

[38] Առաջին ժողովածուն՝ «12 երգ քրդական դպրոցների համար» կազմել է Ս. Գասպարյանը, հրատարակել է Պետհրատը 1932 թ.։ Երկրորդ ժողովածուն՝ «Քրդական դպրոցական երգեր» (ապակետիպ) կազմել է Մ. Ավետիսյանը, հրատարակել է ԼԺԿ կենտրոնական ծրագրա-մեթոդական կաբինետը՝ 1936 թ.։ Ժողովածուներում տեղ են գտել հեղափոխական, ինչպես նաև ռուս, հայ սովետական կոմպոզիտորների մի շարք երգեր՝ քրդերեն թարգմանված տեքստերով։

կարող է արտահայտել, սրնգի... մերթ կարկաչն ու մեղեդին, մերթ հառաչանքն ու հեկեկանքը, մերթ ոգևորությունը, մերթ կակղությունը պարզ պատկերացնում էին թե զգացմանց ի՛նչ սոսկալի հրաբուխ է պատսպարած քուրդ հովվիս նիհար ու լերկ կրծքի մեջ»[39]։

Քրդական ժողովրդական գործիքները, ինչպես շատ այլ ժողովուրդներինը բաժանվում են երեք խմբի՝ **փողային, լարային և հարվածային**:

Քրդերի ամենասիրելի գործիքներն են փայտյա փողային блур-ը (բլուլ), мәйа-ն (դուդուկ), фиqә -ն (շվի), зӧр'нә-ն (զուռնա), որոնցով կատարում են երաժշտական տարբեր բնույթի ստեղծագործություններ։

Բլուլը քուրդ հովվի անբաժան ուղեկիցն է։ Հայտնի են շատ օրինակներ, երբ քուրդ հովիվը բլուլի նվագով կարողացել է հափրշտակված ոչխարի հոտը ետ բերել, դեպի ջուրը վազող ոչխարներին ետ կանչել, և կամ «կախարդելով» հոտը բարձրացնել անսովոր փայտե աստիճաններով դեպի վեր, ինչպես հանրահայտ «Լուր-դա-լուր» ավանդական զրույցում է նկարագրված։

Դուդուկը օգտագործվում է հիմնականում քնարական նվագների համար։ Շվին և հատկապես զուռնան սովորաբար հանդես են գալիս հարվածային դափի հետ տոն օրերին, հարսանիքի ծեսերին և այլն։ Փողային գործիքներ են նաև дӧзәлә-ն (կրկնակի զուռնա) և т'ӧлӧм -ը կամ чаләмәшк-ը (պարկապզուկ), որոնք կատարման պակաս հնարավորություններ ունենալու և նվագելու անհարմարության պատճառով ներկայումս քիչ գործածական են։

Հայտնի են երկու փողային այլ գործիքներ ևս, որոնք տարածված են արտասահմանի քրդերի մեջ։ Դրանք են՝ Իրաքյան Քուրդիստանում տարածված шмшал-ը (շիմշալ)[40] և Իրանական Քուրդիստանում швиви-ն (շվիվի)[41]։ Հնարավոր է, որ շիմշալը լինի ինքնուրույն գործիք կամ մեր հիշատակած գործիքների տարատեսակը։ Իսկ շվիվիի մասին հայտնի է, որ այն թմբուկի հետ հանդես է եկել եզիդի հոգևորականների որոշակի ծեսի ժամանակ,

---

39 Ա. Երիցյան, Ուղևորություն ի Տաճկահայաստան, «Արձագանք», 1891, № 3, էջ 39։

40 Տե՛ս Ихсан Мустафа, Исповедь мертвой, «Двенадцать всадников меривана» (новеллы курдских писателей), М., 1968, стр. 49.

41 Ըստ քրդագետ Ք. Էյուբիի վկայության·

«դափ ու շվիվի» ընդհանուր անվանումով[42]։ Ենթադրվում է, որ այն եղել է փոքր ծավալի «հոբոյանման»[43] գործիք։

Քրդերի մոտ համեմատաբար քիչ են հանդիպում լարային գործիքներ։ Դրանց վրա նվագում են աշուղներն ու թափառական երաժիշտները։

Եղած աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ քրդերի մեջ լարային գործիքներից տարածված են եղել քնարը[44], չունգուրը[45], թառը, սազը, քամանը և քամանչան[46]։ Լարային գործիք (թառ) նվագել են նաև մեր ժամանակակից քուրդ աշուղները՝ Ահմե Ջոլոն և Նազուկը[47]։

Հարվածային գործիքներից հայտնի են дəф-ը (դափ), дəфьк- (ծնծղաշար թմբուկ) և душбəк'-ը (դուշբաք)։ Դափը մեծ ծավալի, երկկողմանի թմբուկ է, հարվածում են փայտերով։ Այն, ինչպես վերը նշվեց, հանդես է գալիս զուռնայի հետ միասին։ Դափը որոշակի դեր է խաղում նաև ջիրիդի՝ ձիավորների մրցման ժամանակ։ Այս պարագայում զուռնային կամ շվիին հավասար դափը ոգևորում է ոչ միայն ձիավորներին, այլև ձիերին, որոնք դափի ռիթմին ենթարկվելով, սկսում են արագավազել։

Հայտնի է նաև, որ քրդերը, հնագույն ժամանակներից սկըսած, տարբեր մեծության դափեր օգտագործել են նաև որպես ժողովրդին հավաքելու միջոց, օգնություն կանչելու կամ կռվի նախապատրաստելու համար[48]։ Դրանք կոչվում են дəфа həwape (օգնության դափեր)։ Շարաֆ խանի վկայությամբ քրդական ամեն մի ցեղ ունեցել է իր դափը[49]։

Ծնծղաշար թմբուկը ավելի փոքր ծավալ ունի, միայն մեկ կողմից կաշվով պատած։ Թմբուկի ներսի պատերի մեխերից ամրացված են երեքական բոժոժներ, որոնք հարվածի դեպքում հա-

---

42 Տե՛ս Ə. Ə'вдал, hәләqәтиед пьзмамтие нав к'öрдада, Ереван. 1965, էջ 144—145։

43 *Т. Ф. Аристова*, Курды Закавказья, М., 1966, стр. 202.

44 Տե՛ս *Шараф-хан*, էջ 213 և 448։

45 *М. М. Баязиди*, էջ 28։

46 *К. К. Курдоев*, Курды (этнографический очерк), «Народы передней Азии», М., 1957, стр 256.

47 Լարային գործիքների օգտագործման մասին հիշատակվում է նաև Հարիս Բիթլիսիի «Լեյլի Մեջնուն» պոեմում և «Փորձ» ամսագրի մեր ակնարկած հոդվածում, ուր ծերունի երգիչը նվագում էր երեք լարանի գործիք։

48 Ə. *Ə'вдал*, էջ 142—143։

49 *Шараф-хан*, էջ 330 և 372։

ձելի խշշում են։ Դուշբաքը սովորական թմբուկից տարբերվում է կավից պատրաստված ավելի բարձր՝ բաժակի նման բացվող կորպուսով, որի վրա կաշի է քաշված։ Հարվածում են մատներով։ Դուշբաքը լայն կիրառում է ստացել Իրաքյան Քուրդիստանում[50]։

Բացի հիշյալ գործիքներից, քրդական գրականության և բանահյուսության մեջ հանդիպում ենք երաժշտական այլ գործիքների էլ, որոնց տեսակները տարածված են հեռու պրող ժողովուրդների մեջ և կամ մեզ հայտնի չեն։ Օրինակ, Շարաֆ-խանի մոտ հանդիպում ենք այսպիսի արտահայտության. «Զանգի ու ռաբաբի, սրնգի ու ճերաքի ձայնով նա ամեն երիտասարդի ու տարիքով մարդկանց սրտից հեռացնում էր թախիծը»[51]։ Սովետական Միությունում այս գործիքները կիրառվում են հիմնականում ուզբեկների ու տաջիկների մոտ։

Իսկ ժողովրդական բայթերից մեկում երգվում է.

Դաֆ ու շվավ,
Տիպ ու զվավ,
Սազ ու թամբուր,
Իխնի, մուխնար։

Շվավը, հնարավոր է, որ լինի նույն շվիվին։ Տիպը, ըստ շեխ Դավրեշի վկայության (Աշտարակի շրջան, Ծամիրամ գյուղ) հարմոնանման գործիք է եղել։ Զվավ, իխնի, մուխնար անուն-գործիքները առայժմ մեզ անծանոթ են։

Հավանաբար, ժամանակի ընթացքում ի հայտ կգան նոր տեղեկություններ քրդերի մեջ տարածված երաժշտական գործիքների, նրանց կատարողական հնարավորությունների, կառուցվածքի, հնչողության որակի և այլ առանձնահատկությունների մասին, որոնք կօժանդակեն քրդական ժողովրդական գործիքային երաժշտության ուսումնասիրման գործին։

---

50 Դուշբաքի մասին տեղեկություններ է հաղորդել իրաքցի նկարիչ Մ. Սիամանդուրին։

51 *Шараф-хан*, էջ 252։

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՃՅՈՒՂԵՐՆ ՈՒ ԺԱՆՐԵՐԸ

Երգարվեստի ճյուղերի ու ժանրերի ուսումնասիրումը ժողովրդական երաժշտագիտության կարևոր հարցերից է։ Այն ծառայում է երգարվեստի տեսակների, դրանց ոճական առանձնահատկությունների բացահայտմանը։ Բացի ճանաչողական նշանակություն ունենալուց, այն կոչված է նաև օժանդակելու ձայնագրություններ կատարելու նպատակով համապատասխան պրպտումներ ձեռնարկելու գործին։

Քրդական ժողովրդական երգերի ժանրերի հարցին իրենց աշխատություններում մասնակիորեն անդրադարձել են Կ. Զաքարյանը[1], Ս. Գասպարյանը[2], Ջ. Ջալիլը[3] և իրաքցի քրդագետ Մ. Խազնադարը[4]։

Այդ երգերի ժանրերի ուսումնասիրման առաջին փորձն արել է Կ. Զաքարյանը։ Նա նշել է «դյուցազներգական, սիրային, կրոնական, ողբերգական, աշխատանքային, պարերգերի և նոր կենցաղի» երգերի բաժինները, որոնց ներկայացրել է չորս խմբով։ Առաջին խմբում ամփոփել է դյուցազներգական, սիրային, կրոնական, ողբերգական երգերը, նկատի ունենալով դրանց մեղեդիկայի տեսակը, երկրորդ խմբում՝ աշխատանքային, երրորդում՝ պարերգերը, իսկ չորրորդ խմբում զետեղել է նոր կենցաղի երգերը, որոնք, անշուշտ, տարբեր ժանրերի կարող են լինել։

Չնայած Կ. Զաքարյանի խմբավորումը մեկ միասնական ըսկզբունքով չի արված և նրա թվարկության մեջ նկատելի են որոշ թերություններ, բայց որպես քրդական ժողովրդական եր-

---

[1] К'ьламе щьмаә'та кöрманца, бәрәвкьр у нвиси композитор К. Зак'арйан, текст бәрәвкьр у чекьр һ' Щьнди, Р'әwан, 1936, р'у 13—14.

[2] **Ս. Գասպարյան,** *Կոմիտաս, Երևան, 1961, էջ 177—179։*

[3] *Д. Джалил,* Курдские народные песни, М., 1965, стр. 4.

[4] *М. Хазнадар,* Очерк истории современной курдской литературы, М., 1967, стр. 15—20.

գերի ժանրային բնութագրման փորձ, անշուշտ, արժանի է ուշադրության։

Ս. Գասպարյանի և Ջ. Ջալիլի աշխատություններում նույնպես թվարկված են ժողովրդական երգերի որոշ ժանրեր, բայց, ըստ երևույթին, նրանք նպատակ չեն ունեցել ընդգրկելու քրդական երգերի ժանրային լրիվ կազմը, դրանցում բացակայում են որոշ ճյուղերի ու ժանրերի երգեր՝ պատմական, ծիսային և այլն։

Առավել արժեքավոր են ժանրերի վերաբերյալ Մ. Խազնադարի դիտողությունները, որոնք որոշակի պատկերացում են տալիս Իրաքի՝ սորանի բարբառին պատկանող քրդերի երգարվեստի մասին և նյութ են տալիս այդ երգարվեստի ուսումնասիրման համար։ Քանի որ թվարկած ժանրերը և դրանց բնութագրումները որոշ տարբերություն ունեն մեր ուսումնասիրության նյութը կազմող՝ կուրմանջի բարբառին պատկանող քրդերի երգերի ժանրերից, ուստի առայժմ դրանց վրա կանգ չենք առնում։

Մեր հիշատակած հեղինակների ուսումնասիրությունները չնայած որոշ պատկերացում տալիս են երգերի ժանրերի մասին, բայց դրանք լրիվ չեն, ուստի այս բաժնում փորձել ենք հնարավորին չափ ամբողջացված ներկայացնել ժանրերի ուսումնասիրությունը։

Ուսումնասիրելով մինչև այժմ եղած և մեր ձայնագրած երգերը, նպատակահարմար գտանք դրանք ներկայացնել ըստ նախորդ գլխում նշված չորս ճյուղերի[5]։

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Ձայնագրված աշուղական երգերը որոշ ընդհանրություն ունեն գեղջկական լայնաշունչ երգերի հետ։ Դա արտահայտվում է երգերի կառուցվածքում, խոսքերի տաղաչափության և մեղեդիի շարադրանքի մեջ։ Իսկ էական տարբերությունը երգերի բովանդակությունն է, խոսքերի ու մեղեդիի առավել հուզական արտահայտչականությունը, որ պայմանավորված է աշուղական երգերի ստեղծման ու կատարման պայմաններով, դրանց համերգային նշանակությամբ և, կարևորն է, խոսքերում կյանքի երևույթների ընկալման այլ ձևով։

Խոսքերում մեծ հուզականությամբ, չափազանցված երանգներով են դրսևորված անձնական սիրո, դժբախտության մոտիվ-

5 Դժբախտաբար բոլոր ճյուղերում չէ, որ եղած նյութը ժանրերի ուսումնասիրման լիակատար հիմք է տալիս։ Աշխատության մեջ բերված տեքստային օրինակները քրդերենից թարգմանել են բանաստեղծ Ֆ. Ուսըվը և Տ. Ռաշիտը։

ները։ Դրանցում արտահայտչական կարևոր միջոցներն են՝ այլաբանությունը, համեմատությունները ու էպիտետները, ալլեգորիկ պատկերները։

Երգերի մեղեդիները ևս արտահայտիչ են, գունեղ։ Դրանք մեծ ծավալի լայնաշունչ երգեր են, ունեն ծավալման վերից վար ավանդական ձև։ Նկատենք, որ ձայնագրված աշուղական երգերը զարգանում են քրդական լայնաշունչ երգերին բնորոշ էոլականդորիական հնչյունաշարի վրա ծավալվող փոփոխական լադային կառուցվածքներում, որոնք իրենց հերթին հուզականություն և ճկունություն են հաղորդում երգերին։

Սիրային բովանդակություն ունի Ահմադե Միրազիի «Бьлбьл бу меване гӧле» («Սոխակը վարդին հյուր եղավ») երգը.

Moderato (𝅗𝅥 = 74)

10

Э - ле ди - не, мьн хӧ - ла - ма щи мь-к'а - не тӧ ле, бь,

әhe,

дь-ло бә-лән - гә-зо, мьн ч'ә-ве сә-ре xwә ди

бьл-бь - ле мал шә-wь-ти дь - ху-нә жь xwә h'а- ла - р'а

бу ме - ва-на гӧ - лә, дь-ло wи, wи, wи, wи wи, wи, wи.

мә - рә - зә мьн йар, йар, йар, йар, йар, йар, йар мә-рә-зе

4-615

Է՜, լե՜, ո՛վ խենթ,
Ծառա եմ այն վայրին, ուր դու ես,
Է՜, հե՜,
Դե՛, լո՜ լո՜, խղճալի,
Իմ աչքով տեսա,
Խեղճ սոխակը երգում էր իր դարդից.
Վարդին հյուր եղավ։
Դե՛, յա՜ր, յա՜ր, յա՜ր, յա՜ր,
Դե՛, յա՜ր, յա՜ր դա՛րդ ու ցա՛վ։

Այս անխիղճ հոր անխիղճ աղջկա խեթ-խեթ նայելը
այնպես է,
Ոնց որ մլեցի քուրդ Մամադ փաշայի մի ականը լինի,
Որին մարդ լավ լարի,
Ականի փողն ուղղի ու
Կրակի Մուսըլի բերդի բուրգին։
Դե՛, յա՜ր, յա՜ր, յա՜ր, յա՜ր,
Դե՛, յա՜ր, յա՜ր դա՛րդ ու ցա՛վ։

Է՜, լե՜, ո՛վ խենթ,
Թող քո խեթ-խեթ նայելը քարերին չդիպչի,
Ծառերի արմատներին չդիպչի,
Ոսկիները վիրավոր են թրերից,
Գուրզերից, գնդակներից, դաշույններից,
Այս անխիղճը ինձ վերք է հասցրել
Խեթ-խեթ նայելով, խոսքերով, նախատինքով։
Դե՛, յա՜ր, յա՜ր, յա՜ր, յա՜ր, յա՜ր,
Դե՛, յա՜ր, յա՜ր դա՛րդ ու ցա՛վ։

Երգը, ամբողջությամբ վերցրած, սիրահար աշուղի զգացմունքների արտահայտությունն է։ Այն սկսվում է փոքր ինչ վերամբարձ տրամադրությամբ հնչյունաշարի վերին մասում և հետզհետե իջնում մինչև տոնիկա։ Երգի միջին մասում, տան հիմնական բովանդակության արտահայտման հետ, այն դառնում է հուզված, աշխուժացած։ Այդ հուզականությունը լուծվում է երգի վերջին, փոքր՝ լրացման մասում, որը կոչված է, կարծեք, հանդարտեցնելու միջին մասի հուզականությունը։

Երգի արտահայտչականությանը մեծապես նպաստում է առաջին մասի ռիթմա-ինտոնացիոն գունեղությունը, շնորհիվ սինկոպային դարձվածքների, ֆորշլանգների, առատ «զարդարանքի»

և, անշուշտ, մեկ վանկով երգվող լայն երգային դարձվածքի։ Այս մասը կարծես ազատ իմպրովիզացիա-նախերգանք է լսողների ուշադրությունը հրավիրելու և հիմնական տան հանդես գալը նախապատրաստելու համար։ Միջին մասը ասերգային բնույթի է։ Այն ավարտվում է կվինտային հնչյունից տոնիկա սահուն, գեղեցիկ վարընթաց դարձվածքով։ Երգի լրացումը ստեղծում է արդեն հնչած տոնիկական ոլորտի կրկնողության թույլ արձագանքի զգացողություն։

Չնայած տարբեր հեղինակությունների՝ նույն լադային հիմքը, տրամաբանական զարգացումը, կառուցվածքն ունի «Ավդալե Զայնե» երգը, այն տարբերությամբ, որ երգի վերջին մասն ավելի ծավալուն և ինքնուրույն է։ Հետաքրքիր է, որ Ավդալե Զայնեի երգերը կոչվում են հենց աշուղի անունով։ Հավանաբար, ժողովուրդը այդ ձևով ցանկացել է շեշտել նրա հեղինակ լինելը։

Այս երգն անձնական ողբ է այն մասին, թե ինչպես կյանքի վերջին շրջանում նա կուրացել է, մնացել է անտեր և անօգնական։

Ավդալե Զայնեն ասում է.
— Թամո լա՛ո[6], կռունկները գալիս են, լո՛, կանչում են, լո՛,
Իջնում են դաշտերում ու յայլաներում։
Մեկ բարի մարդ չկա Ավդալե Զայնեի՝
Թամոյի հոր, Զնդիի հեծվորի թեկից բռնի,
Երկրե-երկիր հեքիմների մոտ տանի։
Ախ՛, աշխարհ, ա՛խ, կուրություն,
Ախ՛, Թամո լա՛ո, մահը լավ է տկարությունից։

Ավդալե Զայնեն ասում է.
— Թամո լա՛ո, կռունկները գալիս են ամառանոցներից,
Զզվել են դեպի չոր անապատները,
Բույն են դրել արմավենիների վրա։
Ախ՛, աշխարհ, ախ՛, կուրություն,
Ախ՛, Թամո լա՛ո, մահը լավ է տկարությունից։

Ավդալե Զայնեն ասում է.
— Թամո լա՛ո, ես Ավդալե Զայնեն եմ,
Ջրերի շարուրն եմ, գիշերվա սոխակն եմ,

---

6 Լաո՝ որդի։

Աշխարհի կարգասացն ու հեքիմն եմ,
Սուրմալուի Մամադ բեգի երգիչն եմ,
Էմիրների և իշխանավորների մոտ արժանի մի տղամարդ։

Moderato (♩= 84)

11

Ә'в - да-ле Зәй-не дь - ве -Т'ә-мо лаwо qӧ-льнг тен
ло.
у дь-qи-р'и-ньн ло. wә-рә дашт у зо-зан
т'әв да - ти - ньн. Хо да - не хе - ра т'ӧ - нә бьч'әл ле
Ә'в-да - ле Зәй - не ба - ве Т'ә - мо сйа - ре Шьн ди бьг - рә
.ша ль wә - ла - те ;рьс-та - на, ль сәр һ'ә-ки - ма бь гә-р'и-нә
бәт-кидәр-ман-кә Ә'в-да-ле Зәй - не ба - ве Т'ә - мо, әй, са - ле жи
и - сат хwә бь - ви - нә. Wә - рә т'әв дьн-йа - е.
әх, т'әw ко - ри - е.
әх, Т'ә-мо ла - wо мьрьн че - ть - рә ло, жь фә - qир - е.

Անցյալ տարի այս ժամանակ նստած էի մեջլիսների հավա
քույթներում,

Այս տարի ճակատագրի քամին երկու աչքս կուրացրեց,
Խեղճ ու անճար մնացել եմ աշխարհում։
Ախ՛, աշխարհ, ախ՛, կուրություն,
Թամո լա՛ո, մահը լավ է տկարությունից։

Նկատենք, որ երկու երգերում էլ, հիմնական թեմային զուգահեռ, ընթանում են համեմատություններ՝ բնության համանման երևույթների հետ, որոնք իրենց հերթին խորացնում և ավելի արտահայտիչ են դարձնում երգի բովանդակությունը։ Առաջին դեպքում դա կապված էր սոխակի և վարդի սիրո հետ, իսկ երկրորդում՝ կռունկների մի երկրից մյուսը անհոգ թռիչքի հետ, որոնք այլեգորիկ ձևով ներկայացնում են երգչի ձգտումները, նրա հույզերը։

Քնարականությամբ է շնչում «Ավդալե Զայնեի» հաջորդ երգը։

Moderato (♩= 96)

12

Дә wәй ле wа - е wәй ле. wа - е wах ах. дә
wәй ле wа е wәй ле. wа - е Ах дә
бь - ра ә - па д'в - да - ле Зей- не - да qә - да - бә һәр чар
р'о-же ле тә дь - нйа е. бь wах wәй ле, wа - е, wәй - ле.
wа - е. бь wах. wәй ле. wа - е, wәй ле. wа - е.

Երգի առաջին մասը հատկապես ավելի արտահայտիչ է, շնորհիվ տակտերի սկզբում կրկնվող հնչյունների սինկոպային հարաբերությունների։ Ընդհանուր արտահայտչականությանը օժանդակում են նաև երգային հատվածները, մինոր լադային հիմքը և կատարման հանդարտ արագությունը։ Իր ոճով, ծավալման ըսկըզբունքներով այդ երգերից տարբերվում է թերևս միայն աշուղ Ահմե Զոլոյի «Լենին» երգը (օր. 46)։

Ձայնագրված աշուղական երգերի օրինակները հնարավորություն չեն ընձեռում դրանց առանձնահատկությունների մասին հանգամանորեն խոսելու, բայց կարելի է նկատել դրանց ինքնուրույն բնագավառ ներկայացնելու հանգամանքը և այլ ժողովուրդների աշուղական իմպրովիզացիաների հետ ունեցած սերտ ազգակցությունը։

Ի տարբերություն խոսքերի, երգերի երաժշտական կողմը թերևս վառ արտահայտված ինքնուրույնություն չունի, որովհետև այդ երգերը մոտիկ են գեղջկական լայնաշունչ երգերին։ Եվ եթե այսօր ինքնատիպության մասին խոսելիս հիմնվում ենք հիմնականում խոսքերի վրա, ապա ապագայում ավելի շատ օրինակների առկայության դեպքում, հնարավոր կլինի խոսել նաև դրանց երաժշտական առանձնահատկությունների մասին։

ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՎ ԴԻՑԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏ ԿԱՊՎԱԾ ԵՐԳԵՐ

Քրդական բանահյուսության ուսումնասիրման դժվարին բնագավառներից է հոգևոր ստեղծագործությունը։ Դժվարության պատճառներից մեկն էլ այն է, որ դեռևս բավարար չափով չի ուսումնասիրված քրդերի՝ հատկապես եզիդի քրդերի կրոնը։

Մեր ձայնագրությունների թվում կան երգեր, որոնք ունեն հոգևոր բովանդակություն և երգեր, որ կապված են ժողովրդի դիցաբանության հետ և ունեն ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ բովանդակություն։ Դրանք են հոգևոր ԛəԝл*-երը (ղավլ) և դիցաբանության հետ կապված* бəйт′ *-երը (բայթ)։ Հաշվի առնելով հոգևոր բովանդակության գերակշռումը, առայժմ դրանք կներկայացնենք մեկ խմբում։*

Ղ՛վ ղավլերի, և՛ բայթերի ձայնագրությունները իրենց երաժըշտական առանձնահատկություններով, ընդհանուր առմամբ, մոտ են ժողովրդական այլ երգերին, սակայն տարբերվում են դրանցից արտահայտչական միջոցների զուսպ կիրառմամբ և կատարման հանդիսավորությամբ։

Ղավլը եղիդիների առաքյալ՝ շեխ Ադիի և եղիդիների կրոնի յուրատեսակ գովքն է։ Կատարվում է հոգևոր ծեսերի ժամանակ։ Խոսքերն ունեն հանգավորված եռատող և քառատող տներ։ Մեղեդիները տարբեր բնույթի են. զուսպ՝ խոհական, պայծառ՝ պարային և այլ, ու զարգանում են տարբեր լադային հիմքերի վրա։

„Зер'е сафи qöрсьм" («Մաքուր ոսկի եմ») ղավլի խոսքերում հարց ու պատասխանի միջոցով շեխ Ադիի ուսմունքի և դրա ստեղծման ժամանակաշրջանի մասին է երգվում։

Մաքուր ոսկի եմ,
Եկել եմ շեխ Ադիի ուսմունքի
Տասներկու հիմունքն հարցնեմ։

—Մեր կրթությունը աղոթատեղում է,
Ձեր գալուց չեմ դժգոհում,
Հարյուր անգամ բարին լինի։

Ո՛չ Ադամը կար, ո՛չ Եվան,
Ո՛չ ոսկին կար, ո՛չ քամին։
Այն ժամ այս պատասխանը տվեց...

Moderato (♪= 160)

13









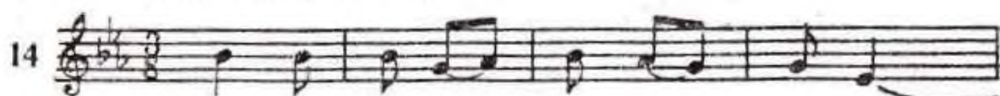


Եղանակը պատմողական բնույթի է։ Նրանում ուշադրություն է գրավում նույն բարձրության հնչյունների հաջորդականությունը կամ մոտ տարածության վրա կրկնությունը, որ որոշ հանդիսավորություն է հաղորդում երգին։ Մեղեդին մասամբ ճկունություն է ձեռք բերում շնորհիվ կադանսներում տեղի ունեցող համեմատական աշխուժացման։ Հատկապես թարմ է հնչում տոնիկայի և ցածր մեդիանտային հնչյունի հարաբերությունը, որը քրդական երգերում քիչ հանդիպող դարձվածքներից է։

Պարային բնույթի է „Шəрфəлине“ *(«Շարֆադինե») ղավլը։ Այն կատարվում է պարի ուղեկցությամբ*[7]*։ Գրի են առնվել ղավլի առաջին տան խոսքերը միայն։*

Շարֆադինե, Շարֆադինե,
Շարֆադինը մեր հավատն է։

Moderato (𝅗𝅥= 60)

14 



Երգը շարադրանքով, կառուցվածքով, լադային հիմքով մոտ է ժողովրդական պարերգերին։ Թերևս տարբերվում է միայն կատարման հանդիսավորությամբ։

Անհամեմատ ճկուն ելևէջ, լայն հնչյունաշար և բարդ կառուցվածք ունի „Дьнйае бу дэнгэ“ *(«Աշխարհը դղրդաց») ղավլը։ Նրանում պատմվում է եզիդիների առաքյալի հայտնվելու մասին։*

---

[7] *Այս ղավլի կատարման կերպի մասին տե՛ս 1-ին բաժնում, էջ 35։*

Comodo (♪= 120)

15

Дьн-йа - е бу дән-гә, ей, бу дән-гә,

ан-һар бйә п'ат-ше мь-ни фә-р'ән-гә бәр-чә һ'ә-зар у йәк

фь-р'ән-гә. Дьн-йа - е бу бә'-сә, ай, бу бә'-сә

ан-һар бйә п'ат-ше мь-ни ха-сә дь-гә-р'ә һ'ә-зар йәк

нь-бә - сә һәй шан, һәй шан, һәй ша - нә,

ше хе һ'ә-сән съл-т'а - нә, съл-т'ан съл-т'а-не ме-ра-нә.

Երգն իր մեջ միավորում է պատմողական և պարային բնույթի առանձին կառուցվածքներ, որը հիշեցնում է նման մասերից բաղկացած գեղջկական երգերը։

Ինչպես հայտնի է, **բայթեր** *են անվանվում արաբական, իրանական, թուրքական լեզվախմբի ժողովուրդների երկտողերը։ Քրդական միջավայրում բայթ բառը օգտագործվում է նաև այլ իմաստով, որպես բանահյուսության առանձին ժանր։*

Գրի առնված բայթերի մի մասի բովանդակությունը առնչվում է մահմեդական հավատի հետ, դրանք նվիրված են մահմեդականների առաքյալին և սրբերին։ Մյուս մասի բովանդակության նյութը մարդկային սերն ու հավատարմությունն է։ Դրանք ներկայացնում են ժողովրդի դիցաբանության՝ իրական աշխարհի հետ կապված լեգենդները։

Այդ ստեղծագործությունները ունեն զարգացած սյուժե, նույնահանգ վերջավորություն ունեցող եռատող և քառատող տներից բաղկացած կառուցվածք, կանոնավոր՝ վանկա-շեշտային տաղաչափություն։ Այս հանգամանքները առիթ են տալիս մտածելու դրանք միջնադարում ժողովրդականություն վայելած քուրդ հեղինակներին վերագրելու մասին։ Եվ հնարավոր է, որ այդ ստեղծագործությունները դարերի ընթացքում ջնջվել են ժողովրդի հիշողությունից և պահպանվել միայն հոգևորականների մոտ, քանի որ նրանք, հատկապես եզիդի հոգևորականները խիստ պահպանողականներ են։

Բայթերն ամբողջական պատմություններ են և երգվում են ամբողջությամբ։ Խոսքերի յուրաքանչյուր տող արտահայտվում է երաժշտական մեկ կառուցվածքով, որի ծանրությունը ընկնում է վերջին բառի վրա, ստեղծելով քորեական վերջավորություններ։ „Боре р'әш“ («Սև ձի») բայթը գովերգում է Մուհամեդի հսկաներից մեկի՝ Ամարի քաջությունը։

Allegro (♩= 92)

16

Мән-що-лә, мән-що-лә, бо-ри qән-щи ба-лә,
кәв-ре дин бә-та-лә, бо-ри п'ьр' бә-т'ә-рә, һ'аф-та гьр-тйә бә-рә,
һ'әф-та гьрт-йә сә-рә, әш-qа п'е-хәм бә-рә,
Мир дь-кә дь-лә-зи-нә, сә-ваq дь-шь-ви-нә,
к'е бор мьн-р'а би-нә, шол-що-ле мьн бьс-ти-нә.

Միրը շտապում է,
Հսկաներին հավաքում է,
Ով որ գնա սև ձին բերի,
Թող ինձանից պարգև ուզի։

Հսկաները շատ ճարպիկ են,
Միմյանց աչք են փակում,
Ամարի մասին են խորհում։

Ամարն է հարմարը,
Սպանել է հորն ու մորը,
Ո՛չ ահ ունի, ո՛չ էլ շահ։

Երգի խոսքերի յուրաքանչյուր տող արտահայտված է երաժշտական մեկ ֆրազով, որի շեշտը ընկնում է նախավերջին հնչյունի վրա։

Նկատենք, որ այս երգն ունի պարզունակ լադա-ինտոնացիոն հիմք, ինչպես նաև օստինատային ռիթմ։ Օստինատային ռիթմ ունեն նաև մի շարք այլ բայթեր, որպիսի հանգամանքը կապված է երաժշտական զարգացման վաղ շրջանների հետ։

Ձայնագրված բայթերի մեջ հուզական հագեցվածությամբ զատվում է «Гълави» *(«Գլավի») բայթը։ Այն գեղեցիկ լեգենդ է սիրո մասին. Միր Ատլասը իր կնոջը՝ Գլավիին, թողնում է մեծ հեվիի (փոխնակի) մոտ և մեկնում ճանապարհորդության։ Մեծ հեվին առիթից օգտվելով թունավորում է Գլավիին։ Սիրած կնոջ գերեզմանին ամուսնու ողբը շարժում է առաքյալ շեխ Ադիի գութը և նա հարություն է տալիս Գլավիին։ Գլավին ամուսնուն պատմում է եղելությունը և նորից քնում, այս անգամ արդեն հավերժական քնով։*

Հազա՜ր ափսոս սև աչքերիդ, ղալամքաշ դեմքիդ,
Ինչպե՞ս դրանք էլ դարձան հողի բաժին,
Հազա՜ր ափսոս աչք ու ունքիդ, վարդ երեսիդ,
Ուլունազարդ չքնաղ կրծքիդ։
Ա՜խ, թող դու՛ք ողջ լինեք, դրանք էլ գնացին մութ գերեզման[8]*։*

Andantino (♩ = 72)

17

һаr - йе qa-сьре ч'йа-нə, wə - рə бь-кьн

хə - бəр йа-рə, ах, бе сэ - ра р'е - мə мьр-йа - нэ.

[8] *Թարգմանվել է երգի միայն միջին տունը։*

Այս բայթը հոգևորականները հաճախ կատարում են կին հանգուցյալի թաղման ծեսին։

Բայթի մեղեդին ի տարբերություն նախորդ օրինակների, ջերմ է, ճկուն, արտահայտիչ։ Արտահայտչականությունը ձեռք է բերվել շնորհիվ մոդուլացիոն լադային հիմքի, ազատ մետրական հիմքի վրա զարգացող երգային սահուն դարձվածքների, ճկուն ռիթմի և այլն։ Այս երգն իր գունեղ արտահայտչականությամբ քրդական երգարվեստի լավագույն օրինակներից է։

* * *

Մեր ձայնագրություններում կա մեկ օրինակ, որը կոչվում է „Лаwьжок" («Լավըժոկ»)[9]։ Երգն ունի սիրային բովանդակություն և հոգևոր երգերին մոտ երաժշտական շարադրանք։ Հնարավոր է, որ այն լինի հոգևորականների կողմից կատարվող աշխարհիկ երգ։ Կան միայն տեղեկություններ այդ երգի կատարման պայմանների մասին։

Ըստ ազգագիր Մելա Մախմուդ Բայազիդիի, լավըժոկները կատարվել են թաղման ծեսի ժամանակ[10]։ Շեխ Դավրեշի վկայությամբ լավըժոկները, որոնք կոչվում են նաև խզեմոկ, կենսուրախ բնույթի երգեր են և կատարվում են ուրախության սեղանին, մրցման ձևով։ Յուրաքանչյուր հոգևորական երգում է երգի հաչորդ մեկ տունը։ Մեր ձայնագրած լավըժոկը կարելի է կատարել ուրախության սեղանին։ Իսկ եթե նկատի ունենանք և Բայազիդիի վկայությունը լավըժոկների մասին, պետք է ենթադրենք, որ, կամ գոյություն են ունեցել տարբեր նշանակության լավըժոկներ, կամ ժամանակի ընթացքում տեղի է ունեցել երգերի անվան վերափոխում։

Տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ,
Մի սիրուհի ունեմ անունը Սայր է, Սայրան է,
Մի սիրուհի ունեմ անունը Սայր է, Սայրան է։

---

9 Երգը ձայնագրվել է հոգևոր շեխի կատարումից։
10 М. М. Баязиди, էջ 17 և 50։

Հագել ես ոսկեգույն շրջազգեստ,
Վրայից 25 քսակ արժողության սերթուկ,
Ով առավոտյան լուսաբացին շոյի քո խալով պարա-
նոցը,

Էլ ի՞նչ կարիք կունենա
Գնալ շեխերի ու փիրերի սուրբ օջախը։
Մադա՛թ[11], հե՛յ, մադա՛թ։

Տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ, տո՛ւն իմ։
Քո վրանը վրաններից հեռու է,
Քո վրանը վրաններից հեռու է։
Երեք դիցուհի այցելեցին այդ վրանը։
Երեք դիցուհի այցելեցին այդ վրանը։
Երեք արծիվ նրանց համար դարձել են հովանոց,
Մեկը Լհա արծիվն է, մյուսը Սիմո, երրորդը Համկար արծիվը։
Մադա՛թ, հե՛յ, մադա՛թ։

Մեկը Լհա արծիվն է, մյուսը Սիմո, երրորդը Համկար արծիվը։
Դժոխքի կրակով բռնվի փոքր դիցուհու տունը,
Մատին երեք ականանի մատանի ունի,
Մեկը զմրուխտ է, մյուսը փիրուզ է, երրորդը ջավահիր։
Մադա՛թ, հե՛յ, մադա՛թ։

Moderato (♩ = 96)

18

Ма - ла мьн, ма - ла мьн, ма - ла мьн,
дос - тэ - кэ мьн hэ - йэ на - ве we Сэй - рэ,
бь Сэй - ра - нэ. дос - тэ - кэ мьн hэ - йэ
на - ве we Сэй - рэ. бь Сэй - ра - нэ.

Երգը նույն բարձրության, կամ մոտ տարածության վրա գտնվող հավասար տևողության հնչյունների հաջորդականու-

[11] Մադաթ՝ օգնություն, հավար։

թյամբ, լադա-ինտոնացիոն կազմով հիշեցնում է „Зер'е сафи qöрсьм" («Մաքուր ոսկի եմ») ղավլին, միայն այն տարբերությամբ, որ այս երգն ունի առավել զարգացած՝ փոփոխական լադային հիմք։

Ինչպես տեսանք, առանձին խմբերի պատկանող վերոհիշյալ երգերը տարբեր բնույթ ու շարադրանք ունեն։ Հարց է ծագում, արդյո՞ք դա հետևանք չէ այդ բնագավառի երգերի հարըստության։

Այժմ, երբ ղավլերի ու բայթերի բովանդակությունից ելնելով, կարելի է ընդունել հոգևոր երգերի ճյուղի գոյությունը, կարևոր է դառնում գիտականորեն պարզաբանել նաև բայթերի ծագումը, դրանց պրոֆեսիոնալ կամ ժողովրդական լինելը։ Հետագայում, հարուստ նյութեր ունենալու դեպքում, հնարավոր կլինի պատասխանել ոչ միայն այդ հարցին, այլև լիովին պարզաբանել վերոհիշյալ երգերի տեղը քրդական ֆոլկլորում, ինչպես նաև դրանց կապն ու փոխազդեցությունը տարբեր ժողովուրդների երգարվեստների համանման երևույթների հետ[12]։

ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԵՐԳԵՐ

Քրդական երգարվեստում քաղաքային երաժշտությունը, մյուս ճյուղերի հետ համեմատած, նոր բնագավառ է։ Այն ի տարբերություն գեղջկական, աշուղական և հոգևոր երգերի, ժողովրդի երաժշտական կենցաղում փոքր տեղ է գրավում[13]։

Ձայնագրված են մի քանի քաղաքային երգեր, որոնցից երեքի հայրենիքը Սիրիայի Կամիշլի քաղաքն է, մեկինը՝ Իրաքյան Քուրդիստանը և երկուսինը Երևանը։ Տեղային նման պատկանելությունն արդեն խոսում է երգերի՝ մեղեդիական ոճով տարբեր սկզբնաղբյուրների հետ կապ ունենալու մասին։ Օրինակների սակավ լինելու պատճառով թերևս հնարավոր չէ ինտոնացիոն ըսկըզբնաղբյուրների վերլուծություն կատարել։ Ուստի կանդրադառնանք միայն այն ընդհանուրին, որը բնորոշ է այդ երգերին։

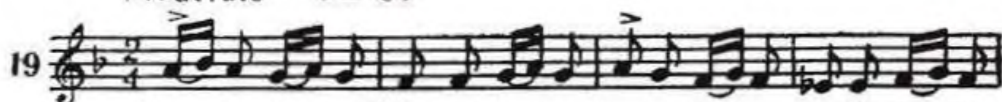
---

12 Հետաքրքրական է պարզել նաև բայթերի և արևելյան բանաստեղծության երկտողերի հարաբերությունը։ Այն թողնում ենք բանագետների հետազոտմանը։

13 Քաղաքային երգերը համեմատաբար լայն տարածում են գտել Իրաքյան Քուրդիստանում։

Ձայնագրված երգերի բովանդակությունը հայրենասիրությունն է, անհատի սերը, ապրումները։ Այդ երգերն ունեն լադային պարզ հիմք, պարբերական զարգացում՝ ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքների օրնամենտալ կամ սեկվենցիոն կրկնողություններով։ Օրինակ՝ Իրաքի քուրդ հասարակության մեջ լայն տարածում գտած «Քուրդիստան» երգը։

Moderato ♩= 86



19

Wə - ла - те мə Кӧр-дьс-та - нə, щи мьс-к'ə - не мə кӧр-да - нə,



wə-т ән мə - р а р аw у ща - нə, мь - лəт һ'ə-му бь - ра - нə.

Մեր երկիրը Քուրդիստանն է,
Քրդերի տեղն ու ոստանն է,
Այն մեր սիրտն ու ոգին է։
Բոլոր ազգերը եղբայր են։

Քուրդաստանը մեր դրախտ է,
Ժողովուրդը շատ պատվով է,
Հյուրասեր է ու հարգող է։
Բոլոր ազգերը եղբայր են։

Երգը ունի քառյակային կառուցվածք, հիմնված ֆրազների վարընթաց սեկվենցիայի վրա։ Բացի դրանից նրանում առկա են նաև ինտոնացիոն փոքր մոտիվի պարբերական կրկնություններ, որոնք շեշտված կատարման հետ քայլերգի բնույթ են հաղորդում նրան։ Կրկնվող սեկվենցիոն օղակի հնչյունների ինտերվալային հարաբերությունների պահպանման արդյունքն է երկրորդ աստիճանի ալտերացիան, որը ստեղծում է հազվադեպ տրիտոնային հնչողություն։

„Шəв чу„ *(«Գիշերն անցավ») երգը, սիրիացի քուրդ բանաստեղծ Ջագարխունի խոսքերով, ունի սիրային բովանդակություն։ Ի տարբերություն գեղջկական սիրային երգերի, այս, ինչպես և մյուս քաղաքային երգերին բնորոշ է անհատի զգացմունքների ու ապրումների պարզ ու ավելի «բաց» արտահայտությունը։*

Moderato ♩=108

20

Шəв чу ма гӧ я - зи һəw тен ло.

ә р а-на - зем к'ән-ге бей гә хәw те ло,

ха - ни бу-йә зин - дан те-да р'а-на - зем,

нә' - зин, т'әw тен ло.

Գիշերն անցավ, անխիղճ, դու դեռ չես գալիս,
Ես չեմ քնում, առանց քեզ քուն չի գալիս,
Սենյակը բանտ է դարձել, չեմ քնում,
Մինչ լուսաբաց սիրտս հանգիստ չի տալիս։

Սիրտս տարար, ոչ մի անգամ չէ՛ չասի,
Շրթունքներս վերք դարձրիր, չ՛է չասի,
Ինչո՞ւ համար ես այսօր նեղացել,
Ինձ այրեցիր, ոչ մի անգամ չ՛է չասի։

Ախ, իմ սիրտը շատ է ուզում քեզ տեսնել,
Հեռացել ես, աչքերս քեզ չեն տեսնում,
Լավ օրերը ինչո՞ւ այսպես շուտ անցան,
Սակայն սրտի սուգն էլ երկար չի մնում։

Սի՛րտ, այս գիշեր ինչո՞ւ թողեց ու գնաց,
Ինձ սպանեց, ինչո՞ւ թողեց ու գնաց,
Վեր կաց, հասիր, սի՛րտ իմ, նրան ետ կանչիր,
Տառապում եմ, ինչո՞ւ թողեց ու գնաց։

Ի տարբերություն նախորդի, այս երգն ունի քնքուշ, ռոմանսային հնչողություն։ Երգի ինտոնացիաները՝ հատկապես ութերորդական և տասնվեցերորդական տևողության հնչյուններով կազմված դարձվածքները հիշեցնում են քրդական միջավայրում տարածում գտած ակորդեոնի հնչողությունը։

Քաղաքային երգերը, իրենց հեշտ հիշվող խոսքերով ու մեղեդիներով այժմ ավելի լայն տարածում են ստացել ոչ միայն քաղաքային, այլև գյուղական միջավայրում, դառնալով բուրդ հասարակայնության, հատկապես երիտասարդության սիրված երգերը։

ԳԵՂՋԿԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐ

Գեղջկական երգերը ժողովրդի ամենից ավելի լայն զանգվածների ստեղծագործությունն են։ Դրանք անմիջականորեն կապված են ժողովրդի բնավորության, կենցաղի, սովորությունների, նիստուկացի հետ։ Լինելով բառիս բուն իմաստով կոլեկտիվ ստեղծագործության արդյունք, գեղջկական երգերն օժտված են ժողովրդական երգարվեստի առավել արժեքավոր առանձնահատկություններով։

Գեղջկական երգերում հաջողվել է նկատել հետևյալ ժանրերը՝ աշխատանքային, ընտանեկան կենցաղի, ծիսային, էպոսի երգեր, վիպերգեր, պատմական, սիրային, պարերգեր և մանկական երգեր։ Այս ժանրերը տարբեր ժամանակների ծնունդ են՝ կապված կենցաղում երգի ունեցած այս կամ այն նշանակության հետ։ Դրանք ըստ ժողովրդի կենցաղի փոփոխման, գտնվում են անընդհատ զարգացման մեջ։

Աշխատանքային երգեր. Աշխատանքային երգերը մյուս ժանրերի համեմատությամբ, առնչվում են ժողովրդի գոյության առավել վաղ շրջանների հետ։ Դրանք տարբեր բնույթի են՝ կապված տղամարդկանց և կանանց աշխատանքի հետ։

Քրդերի մեջ մինչև այժմ էլ մեծ հարգանք ունեն երկրագործները և նրանց հոգսերը թեթևացնող լծկան եզները, որոնց, նույնիսկ, համարել են ընտանիքի անդամ։ Քրդերի մեջ սովորույթ է եղել նոր տարվա ծիսակատարության ժամանակ թխված քաղցր բլիթներից առանձնացնել եզների բաժինը, կամ իբրև հաջողության խորհրդանիշ տան մուտքին ամրացնել նրանց եղջյուրները։

Կենցաղի փոփոխման պատճառով մեզ չի հաջողվել ձայնագրել երկրագործության երգեր։ Հայերեն թարգմանությամբ մեզ ենք բերում միայն երկու երգերի տեքստեր, որոնք գրի են առնվել Ապարանի շրջանի Ալագյազ գյուղում[14]։

---

[14] Երգերը գրի է առել Հ. Ջնդին։ Առաջինը անտիպ է, երկրորդը լույս է տեսել 1936 թ.հրատարակված «Քրդական ֆոլկլորում»։

Գութաներգ

Գութանի վերը դաշտ է,
Գութանի վարը դաշտ է[15],
Թող որ աստված ուժ տա
Կարմրապոչ եզանը։
Հորովե՜լ, հո՜, հո՜, հո՜։

Գութանի վերը ուռի,
Գութանի վարը ուռի,
Ուռուց քաղեցի,
Ձեռնափայտ ու ճիպոտ։
Հորովե՜լ, հո՜, հո՜, հո՜։

Գութանի վերը բարդի,
Գութանի վարը բարդի,
Այնտեղ արածում են,
Գառներ ու մաքի։
Հորովե՜լ, հո՜, հո՜, հո՜։

Գութանի վերը ծաղկած է,
Գութանի վարը ծաղկած է,
Թող որ աստված ուժ տա,
Քալաշ եզանը։
Հորովե՜լ, հո՜, հո՜, հո՜։

Քանի որ այս երգի մեղեդին չունենք, դժվար է պնդել՝ սա հորովել է, թե երկրագործության թեման շոշափող քառյակային երգ։ Ինչպես հայտնի է, հորովելները ունենում են թե՛ բանաստեղծական խոսքի և թե՛ երաժշտության ազատ իմպրովիզացիոն կառուցվածք։ Թեև այս երգը հնգատող չափածո է, այնուամենայնիվ, բացառված չէ նրա հորովել լինելը, մանավանդ, որ չափածո տների հանդիպում ենք և հայկական հորովելներում։

Երկրորդ երգը հնձվորի երգ է, փոքր ծավալով։ Հավանաբար այն ամբողջական երգից միայն մեկ հատված է։

Գերանդի իմ բարակ բերան,
Դու հնձում ես ջրի նման,
Հնձում եմ ես քեզանով,
Ղսմաթը իմ հորն ու մոր։

[15] Խոսքը վերաբերում է վարելիք հողի վերին և վարին։

Պետք է նշել, որ այս երգերի մեղեդիներն ունեցել են աշխատանքային պրոցեսն արտահայտող հատկանիշներ։

Աշխատանքային երգերի մեջ իրենց թեմայով և կառուցվածքով առանձին բաժին են ներկայացնում կանանց աշխատանքը դրսևորող երգերը, որոնք զուտ կիրառական նշանակություն ունեն. къламе дәw к'ьльне *(խնոցիի երգ),* долаве *(ճախարակի երգ),* къламе щоние *(սանդի երգ),* къламе т'әшке *(իլիկի երգ) և այլն։ Հաջողվել է ձայնագրել կանանց աշխատանքային երգերի երեք օրինակ։ Երկուսը խնոցու երգեր են (ձայնագրվել են աշխատանքի պրոցեսում), երրորդը՝ ճախարակի (ձայնագրվել է աշխատանքից անկախ)։ Խնոցիի երգը երգում են խնոցի հարելու ժամանակ։ Այն հարում են սովորաբար երկու հոգի։ Երգում են մեկը կամ երկուսը փոխհաջորդաբար։ Երգում են իրենք իրենց համար, կարծես աշխատանքը թեթևացնելու և հատկապես շարժումները կազմակերպելու, համաձայնեցնելու նպատակով։*

Այս երգերում հիմնական շեշտը ռիթմական կողմի վրա է, որը համարեցվում է մարմնի կամ ձեռքի հավասար շարժումներին։ Երգերի ռիթմը սկիզբ է առնում աշխատանքի պրոցեսում և դառնում այն ղեկավարող գործոն։ Այսպիսով, աշխատանքի շարժումը և երգի ռիթմը փոխադարձաբար պայմանավորվում են այնպես, ինչպես պարի շարժումները և պարերգերի ռիթմը։ Եվ, բնականաբար, այս երկու՝ աշխատանքային և պարերգային ժանրերի երգերի միջև կան մի շարք ընդհանրություններ, մանավանդ, ինչպես նկատել է Քր. Կուշնարյանը, աշխատանքային պրոցեսի մոտորայնության մեջ են գտնվում պարի էլեմենտների սաղմերը[16]*։*

Մեր ձայնագրած կանանց աշխատանքային երգերն ունեն փոքր հնչյունածավալ, լադային պարզ հիմք, կազմակերպված ռիթմ, քառյակային կառուցվածք, որոնք և բնորոշ են պարերգերի պարզ նմուշներին։ Առաջին երգը կոչվում է „К'ьл-к'ьл" *(«Քըլ-քըլ»)*[17]*.խոսքերում սոցիալական բողոքի արտահայտություն կա։*

Քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, ա՛յ տիկ,
Թան եմ հարում չի լինում,
Մեջդ օձի թույն լինի։

---

[16] *Х. С. Кушнарев, էջ* 52:

[17] *Քըլ-քըլ-ը խնոցիի կամ տիկի ամեն մի շարժման հետ արտաբերվող ձայնի նմանեցումն է։*

Քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, ա՛յ տիկ,
Կեսուրը ծեր է չի օգնում,
Հարսը քնած է չի զարթնում։

Քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, ա՛յ տիկ,
Սարքողի դանակը ջարդվեր,
Ո՞ւր է շնորհքդ, ա՛յ տիկ։

Քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, քը՛լ, ա՛յ տիկ,
Տիրուհու ձեռքը ջարդվի,
Չի՛ տալիս ինձ հաց ու յուղ։

Չնայած այդպիսի բովանդակությանը, մեղեդին, որը կապված է աշխատանքի մոտորայնության և արագ տեմպի հետ, ունի աշխույժ բնույթ։

Allegretto (♩= 124)

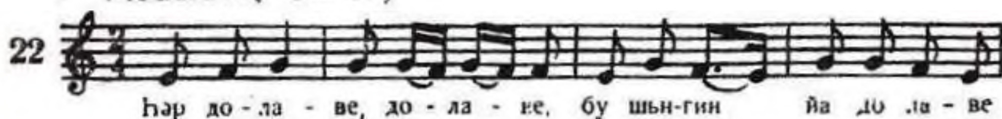




Երգի ռիթմը աշխատանքի շարժումների ռիթմի վերարտադրումն է։ Ինչպես այս, այնպես էլ հաջորդ „К'ьл дәwо" *(«Քըլ թան») խնոցիի երգերում նշանակալի տեղ են գրավում սինկոպային դարձվածքները, որոնք քրդական երգերում հաճախ են հանդիպում։ Դրանք, կարելի է ասել, բնորոշ ռիթմական դարձվածքներ են։ Հնարավոր է, որ այդ դարձվածքները վաղ ծագում ունենան և սկիզբ առած լինեն հենց աշխատանքային երգերից։*

Հաջորդ երգը ճախարակի երգ է։ Այն, ինչպես վերը հիշվեց, ձայնագրվել է աշխատանքից անկախ՝ պարի ընթացքում։

Moderato (♩= 72)





Հա՜ր[18] ճախարա՛կ, ճախարա՛կ,
Իմ ճոռացող ճախարակ։

Եղևնու փայտից ճախարակ,
Հա՜ր ճախարա՛կ, ճախարա՛կ։

Մանեցի գառան բուրդ,
Հա՜ր ճախարա՛կ, ճախարա՛կ։

Բարդու փայտից ճախարակ,
Հա՜ր ճախարա՛կ, ճախարա՛կ։

Մանեցի մաքիի բուրդ,
Իմ ճոռացող ճախարակ։
և այլն։

Ներկայումս բուրդ կնոջ աշխատանքային պայմանների փոփոխման հետևանքով հնարավոր է, որ այս երգի մեղեդին փոփոխություններ կրած լինի, սակայն նրանում ճախարակի երգերին բնորոշ հանդարտ մոտորայնությունը պահպանված է։ Ժամանակի ընթացքում աշխատանքային երգերի փոխակերպվելը պարերգերի, մոտեցնելու առիթ է տալիս պարերգերում ոչ միայն աշխատանքային երգերի տարրեր, այլև ամբողջական երգեր հայտնաբերելու հնարավորության մասին։ Այժմ, քանի դեռ որոշ գյուղերում պահպանվում է ձեռքի պարզունակ աշխատանքը, հնարավոր է հայտնաբերել աշխատանքային նոր երգեր և այդ բնագավառն ավելի հարստացնել։ Քրդական երաժշտության մեջ շատ ավելի հետաքրքրական են և ձայնագրված աշխատանքային երգերի պակասն են լրացնում աշխատանքային նվագները, որոնք առայժմ դուրս են մեր նյութի շրջանակներից[19]։

Ընտանեկան կենցաղի երգեր. Այս խմբում միավորվում են առօրյա կենցաղի՝ երեխային զբաղեցնելու, օրորելու, որևէ մեկին ծաղրելու, կատակելու հետ կապված երգերը։ Դրանք երգում են հիմնականում կանայք։ Կանայք հատկապես շատ բանաստեղծություններ ու երգեր են հորինում երեխայի հետ զբաղվելու ընթացքում։ Մինչև երկու-երեք տարեկան երեխայի քայլելու, խոսելու, երգի ռիթմով թևերը թափահարելու պահերը մայրն

18 Հար՝ բացականչություն։

19 Դրանց մասին դիտողություններ արվեցին ներածության բաժնում (տես էջ 26—27)։

արտահայտում է ուրախ, երգախառն բացականչությունների և երեխային նվիրված փոքր երգերի միջոցով։ Նման երգերի հիմքում ընկած են պարզ հանգավորված փոքր բանաստեղծություններ՝ կազմակերպված տաղաչափությամբ ու ռիթմով.

Մեր բոլորի տան տղա,
Ջրհեղեղի բերած տղա,
Քաջերից քաջ տղա[20]։



Ակնհայտ է, ինչպես այս, այնպես էլ հաջորդ, նույնատիպ երգերի մոտիկ ազգակցությունը պարերգերին։ Նկատենք, որ այս երգերում մետրը 3/8 է։ Եռաչափ ընթացքն անշուշտ քնքշություն է հաղորդում դրանց։

Մոր երգերից է նաև «Лури»-ն («Օրոր»)։ Օրորների հիմնական թեման մայրական սերն է և այդ սիրո հետ կապված հույզերն ու մտորումները։ Բայց, քրդական երգերում ևս, ինչպես մյուս ժողովուրդների մոտ, օրորները, բացի կիրառական նշանակություն ունենալուց, իրենց մեջ դրսևորում են կնոջ հոգեկան աշխարհը, շրջապատում կատարվող երևույթների նկատմամբ նրա վերաբերմունքը, բնավորության գեղարվեստական ընդհանրացումը։

Հաջողվել է ձայնագրել մեկ օրոր[21]։ Այս օրորն այրիացած կնոջ երգ է։ Երգը հեռու է լալկան լինելուց, այն պարունակում է ուժեղ կամքի արտահայտություն, միաժամանակ դրսևորում է ժողովրդի բնավորության ցայտուն գծերից մեկը՝ հարազատի նկատմամբ գործադրված ոճրագործության դեմ վրեժխնդրության պարտավորվածություն.

Իմ սիրտը յանա՜-յանա՜,
Վախ հայրի՛կ, իմ սիրտը յանա՜-յանա՜։
Թամոն երեկ մտել է թաքստոցը,

---

[20] *Ներկայացված է երգի երկրորդ տան թարգմանությունը։*

[21] *Մի քանի օրորների տեքստեր լույս են տեսել 1936 թ. հրատարակված «Քրդական ֆոլկլորում»։*

Կոտորում է, հե՛յ, վախ, մեր տղամարդկանց։
Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, ի՛մ գառ, օրո՜ր։

Այո՛, մայրիկ, դարդ մի անի, դարդը վատ է,
Դե՛, դու վեր կաց վարդեր քաղիր,
Թող շուշաններ տեղը բուսնեն։
Փառք աստծո անվանը,
Իմ որդի մանուկը տղա է,
Ես տասներկու տարի կօրորեմ, օրոր կասեմ,
Աստծով եմ երդվում, տասներեքին
Կովի մեյդանում թամբի վրա կդնեմ,
Թող հոր վրեժը իր ձեռքով առնի։
Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, ի՛մ գառ, օրո՜ր։

Երգի եղանակն ընդհանուր տրամադրությամբ մոտ է էպի-կական երգերին։ Էպիկականությունը իրեն զգացնել է տալիս հենց

Moderato (♩= 94)

24

ә - ре дь - ле мь - не йа - нә, йа - нә,
ә - ре ба - бо, дь - ле мь - не йа - нә, йа бо йа нә,
Тә-мо дӧһ хwә авит-йә кән-да - лә, две. -Мә фә - лән-дйә к'о-ка ме-ра - нә.
Дә лу - ри, лу - ри, лу - ри, лу - ри, лу - ри, лу - ри,
лу-ри лу - ри, лу - ри бәр - хе.

առաջին հնչյունների ռիթմական և մետրական շեշտերի չհամընկնելու՝ յամբական տեղափոխված շեշտադրությամբ։ Երգն ամբողջությամբ իմպրովիզացիոն բնույթի է։ Արտահայտչականության մեջ մեծ դեր է վերապահված ռիթմին, նրա ճկուն զարգացմանը։ Միայն երկրորդ մասում, մի կարճ ժամանակ, իրեն զգացնել է տալիս օրորի մոտորային ռիթմը, որը մինչ այդ հետզհետե նախապատրաստվել էր։

Քրդերի մեջ մեծ տարածում ունեն նաև կատակային, ծաղրական երգերը։ Բավական է որևէ մեկը իրեն թույլ տար անվայել արարք կամ կռվի ժամանակ թուլասրտություն ցուցաբերեր՝ «մյուս օրը կանայք և աղջիկները հորինում էին նրա մասին կծու պարսավներ և երգը արագ թռչում էր ամեն երեխայի, ամեն չափահասի բերանից»[22]։

Հաճախ չբավարարվելով անհատին ծաղրելով, ծաղրում են ամբողջ գյուղի բնակչությանը, նրա այս կամ այն սովորույթը։

Նրանք, որոնց ձիու պոչը կարմիր է՝
Շատրողլեցի են,
Որոնց չգիտես եզդի են թե մուսուլման՝
Այլիանցի են,
Ով որ գոռոզ է, և շատ մեծամիտ՝
Սուլըզցի է նա։
Ով ունի երեք հարյուր մաքի, բայց մաշված շապիկ ու
վարտիկ է հագնում՝

Սրահեյլյանցի է,
Նրանք, ում բեղերը շեկ են, ոլորած՝
Ղոլլչանցի են,
Ով որ առավոտ երկու կտոր ցախ
Ձեռքը վերցնում, տանում է ծախելու՝
Դիգոոցի է...
Այսպես մինչև հիսուն տող[23]։

Գրի են առնված այս երգի միայն խոսքերը։ Երգի բովանդակությունից կարելի է ենթադրել, որ երաժշտական կողմը նույնպես հետաքրքրական պետք է եղած լինի։

Սովորաբար կանայք և աղջիկները ծաղրական, կատակային երգերը կատարում են պարային շարժումների հետ զուգորդելով։

[22] Րաֆֆի, Կայծեր, Երևան, 1947, էջ 21։

[23] Երգը անտիպ է, գրի է առել Հ. Ջնդին։

Այդ իսկ պատճառով երգի թե՛ խոսքերը և թե՛ երաժշտական կողմը ենթարկվում են պարերգի զարգացման սկզբունքներին, ինչպես, օրինակ, «Хаси» *(«Սկեսուր») երգը։*

Allegretto (♩= 104)

25 

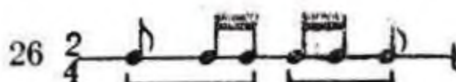
Յա՛ր, հա՜, հա՜, հա՜, բա՛ր, հա՜, հա՜, հա՜ հա՜,
Յա՛ր, սկեսո՛ւր, սկեսո՛ւր, սկեսո՛ւր,

Յա՛ր, հա՜, հա՜, հա՜, բա՛ր, հա՜, հա՜, հա՜,
Սկեսուր ունեմ շատ չար է։

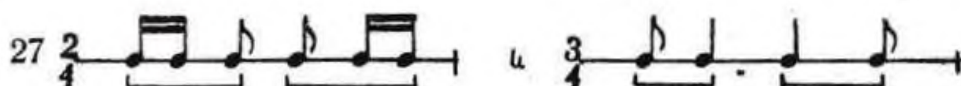
Յա՛ր, հա՜, հա՜, հա՜, բա՛ր, հա՜, հա՜, հա՜,
Սկեսուրս շատախոս է։

և այլն։

Ձայնագրված այս և հաջորդ կատակային երգերում առկա են ինտոնացիոն մոտիվների ու ֆրազների կրկնություններ, և, որ առանձնապես հետաքրքրական է, ռիթմական հայելային դարձվածքներ. այս երգում՝

26 

հաջորդ երգերում՝

27 

Բացառված չէ, որ սրանք լինեն շարժման կամ գործողության ծաղրական ընդօրինակման վերարտադրում։

Ծիսային երգեր. *Քրդական ժողովրդական բազմաթիվ ծեսերից ու տոնակատարություններից այժմ առավել լավ վիճակում պահպանվել են հարսանիքի, թաղման ծեսերը, նավրոզի՝ նոր տարվա, կամ գարնան գալստյան տոնակատարությունները։*

Հարսանիքին երգվում են հարսին, փեսային վերաբերող երգեր, կատակային երգեր, երգ-լացեր, ինչպես նաև հարսանեկան

ծեսի հետ անմիջական առնչություն չունեցող քնարական երգեր, պարերգեր և այլն։

Ստորև բերում ենք հարսանեկան երկու երգի տեքստերի հայերեն թարգմանությունը, որոնք զետեղված են Ա. Ավդալի «Անդրկովկասի քրդերի կենցաղը» գրքում[24]։ Առաջին երգը երգվում է հարսի ազգականների կողմից, փեսայի ազգականների ժլատությունը ծաղրելու համար.

Խնամի՛, մեր աչքի վրա տեղ ունես,
Խնամու տակ դրեք մի «չըլ» հնոտի,
Ճամփա տվեք թո՛ղ նստի,
Խնամի, դատարկ բոխչա ես բերել,
Ուզում ես հարսին նվիրել,
Չլինի՞ գաթաները ճամփին ես կերել։

Երկրորդ երգը երգվում է փեսայի ազգականների կողմից, հարսի ազգականներին լացացնելու նպատակով.

Մենք տանում ենք, տանում,
Ձեր աղջկան տնից հանում,
Թո՛ղ մոր աչքերը դուրս գան,
Թո՛ղ հորաքրոջ աչքերը դուրս գան,
Թո՛ղ մորաքրոջ աչքերը դուրս գան,
Թո՛ղ փնտրեն ու ման գան,
Էլ չե՛ն գտնի կնեզ աղջկան։

Մեր ձայնագրած հարսանեկան երգերը վերաբերում են հարսանիքի տարբեր պահերին ու երգվում տաբեր մասնակիցների կողմից։ Դրանց թվում են՝ հարսին լացացնելու երգը, հարսի մոր երգը, փեսայի մոր երգը, փեսայի գովքը։ Յուրաքանչյուր երգ, ըստ իր նշանակության, ունի իր յուրահատկությունները։ Միաժամանակ այդ երգերն ունեն որոշ ընդհանրություններ, որոնք բխում են դրանց ժանրային միասնությունից։ Երգերի խոսքերը չափածո երկտող և կամ քառատող են։ Կան երգեր, որոնք ունեն նաև կրկներգեր։ Մեղեդիները երգային են, և զարգանում են համաչափ մետրական հիմքի վրա, ունեն քառյակային կառուցվածք։ Դրանք հիմնականում կատարվում են դանդաղ կամ միջին արագությամբ։ Երգերից չորսի հիմքում էոլական տոնիկա ունեցող

[24] Հարսին հագցնելու երգի խոսքեր տե՛ս В. Никитин, Курды, М., 1964, էջ 184։

լադեր են՝ տարբեր հենակետերով, մեկը ընթանում է փոփոխական, վերջինը ալտերացված՝ մեծացրած սեկունդայով լադի հիմքի վրա։

Ձայնագրված երգերի մեջ արտահայտչական զուսպ միջոցներով իրականացված, բայց մեծ զգացմունքով օժտված երգ է „Хəрибе“ («Պանդուխտ») երգը։ Այն կատարվում է հարսին լացացնելու նպատակով։

Կրկներգ   Պանդուխտ եմ, պանդուխտ եմ,
Աստծո պանդուխտն եմ,
Վաղորդյան թռչուն եմ,
Ճամփեզրին բուսած ծառ եմ։

Պանդուխտիս տարան, տարան,
Յոթ սարի ետև տարան,
Կրակ տվին մոր սիրտը տարան։

Կրկներգ

Պանդուխտիս տունը փոս է,
Արցունքի պես ջուր է կաթում,
Հարս, լա՛ց եղիր, փեսան ծեր է...

Moderato (♩= 96—100)

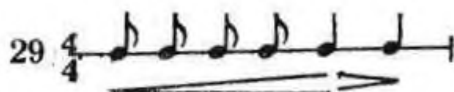






Երգն ունի փոքր հնչյունաշար և տակտից-տակտ կրկնվող ռիթմա-ինտոնացիա։ Եվ, այնուհանդերձ, այն ընկալվում է որպես անընդհատ զարգացող, հոսող երգ, շնորհիվ ռիթմական ուրույն շեշտադրման։ 4/4 տևողության յուրաքանչյուր տակտում շեշտվում

են երրորդ քառորդները, իսկ մինչ այդ տեղի ունի հնչողության դինամիկ աճ,



Հենց այս դինամիկ աճը ստեղծում է հուզմունքի գեղեցիկ ալիքներ, որոնք լուծվում են երգի կադանսներում։

Քնքշությամբ է համակված մեկ այլ՝ „Хəриба мьн бьрьн“ *(«Իմ պանդուխտին տարան») հարսի մոր երգը։*

Moderato (♩= 88)

30 Տուն

Хə - ри - ба мьн бь - рьн. бь - рьн. бь - рьн.

бь - рьн, пьшт h'əфт ч'йа wəр- кь - рьн. гə - ло к'ö - да

бь - рьн. wəй - ла мьн хə - ри - бе. Կրկներգ Гə - ло к'ö - да

бь - рьн, wəй - ла мьн хə - ри - бе.

гə - ло к'ö - да бь - рьн. wəй - ла мьн хə - ри - бе.

Օրինակը աչքի է ընկնում մեղեդայնությամբ։ Երգի արտահայտչականությանը նպաստում է խառը չափը՝ ⁶/₄ (²/₄+⁴/₄), ռիթմի անհամաչափ զարկերով։

Մեր ձայնագրած հարսանեկան երգերում կան հաղվագյուտ երգեր ոչ միայն թեմայով, այլև երաժշտական առումով։ Այս երգերում ևս իշխում է երգային սկզբունքը։ Դրանցում, և հատկապես «Դեղին չուխա» երգում, նկատվում են ինտոնացիոն դարձը-

վածքներ, որոնք քրդական երգերում սակավ են պատահում և ավելի բնորոշ են հայկական երգարվեստին։ Դրանք, անշուշտ, հայկական կամ հայ-քրդական երգեր են քրդերեն խոսքերով։

Moderato (♩=94)

31

Чӧх - на - рьн-щи, чӧх - на - рьн-щи, ло зә'-вән - го,

чӧх - на - рьн-щи, бьш- кок сәр сьн - га, дь - мә - wь-щи,

бь хер, бь хер. бь - зә - wь - щи, то зә - вән - го.

Դեղին շուխայով, դեղին շուխայով
Լո՛, փեսա,
Դեղին շուխայով,
Կոճակը կրծքին,
Ոսկեգույն փայլով։
Հազար բարով
Ամուսնանաս,
Լո՛, փեսա։

Սազում է քեզ շուխան, սազում,
Լո՛, փեսա,
Չերկեզ շուխան
Հագի գնա,
Թող որ տեսնեն։
Հազար բարով,
Շնորհավո՛ր,
Լո՛, փեսա։

Մեծահասակ գյուղացիների վկայությամբ, եղել են և դեռ պահպանվում են հարսանեկան ծեսի տարբեր պահերի հետ կապված շատ ուրիշ՝ հարսին հագցնելու, մազերը սանրելու, ուղեկցելու երգեր, որոնց հայտնաբերումը չափազանց անհրաժեշտ է։

Բացի հարսանեկան երգերից գոյություն ունեն նաև հարսանեկան գործիքային մեղեդիներ, „Мьqame дә'wame“ *(«Հարսա-*

նիքի եղանակ»), «Щьрид» *(«Ջիրիդ») և այլն։ Այդ մեղեդիները կատարվում են զուռնայով կամ ֆիղայով (շվի)՝ դաֆի նվագակցությամբ*[25]*։*

Թաղման ծեսի ժամանակ ևս երգվում են տարբեր բնույթի երգեր։ Դրանք են „К'ьламе к'отәле" *(«Սգո երգեր») և կամ* „Сйаро" *(«Ձիավոր»),* „Ньвежок" *կամ* „Дирок" *(«երգ-ողբեր»)։*

«Սգո» և «Ձիավոր» կոչվող երգերը կատարում են տղամարդիկ, իսկ երգ-ողբերը՝ կանայք։ Այս երգերը հանպատրաստից հորինվող երգեր են և շատ հաճախ, հատկապես տղամարդկանց երգերն ունեն լավատեսական, երբեմն հերոսական բնույթ[26]*։ Երգերի թեման հանգուցյալի բարեմասնությունների վերհիշումն է, նրա ժառանգների գովքը։ Այդ երգերի հերոսական բնույթի մասին հիշատակել է նաև Մ. Բայազիդին՝ «Քրդերի բնավորությունը և սովորույթները» աշխատության մեջ*[27]*։*

Հաջողվել է ձայնագրել մեկ «Ձիավոր» և երեք երգ-ողբեր։ Եղանակները, չնայած հանպատրաստից բնույթին, երգային են։ „Әз нәминьм" *(«Չապրեմ») երգ-ողբը երգվում է քրոջ անունից՝ եղբոր մահվան կապակցությամբ*[28]*։*

Չմնա՛մ, չապրե՛մ,
Ամար եղբորից, Միրզա փեսայից հետո թող չապրե՛մ,
Լայլանի հեծյալ՝ Խազալի հորից հետո չապրե՛մ,
Բշերիի հովտից հետո չմնա՛մ, հա՛յր իմ,
Տեր իմ, ինչո՞ւ Բարոյի տունն այսպես քայքայվեց։
Ոչ ոք չմնաց, վա՜յ ինձ, թշնամուց վրեժն առնելու համար։

Խազալի հեծյալն այսօր վիրավոր է,
Մի դեղ կպատրաստենք,
Ջեյթունի ծառից,
Արծվի կաթից,
Կովի կարագից,
Չմնա՛մ, հա՛յր իմ, չմնա՛մ։

---

25 *Դրանց մասին ևս որոշ դիտողություններ արվեցին առաջին բաժնում (էջ 27)։*

26 *Հավանաբար այս հարցում դեր են խաղում նաև ժողովրդական հավատալիքները։*

27 *М. М. Баязиди, էջ* 50:

28 *Տեխնիկական պատճառով վերծանվել է երգի 3-րդ տունը։*

Andante (♪ = 132)

32














Երգն ամբողջությամբ որբացած քրոջ ապրումների արտահայտման հուզիչ պատկեր է։ Հիմքում, փոքր տարածության վրա ծավալվող քնարական բնույթի մեղեդի է։ Թվում է, որ մեղեդին իր հանգուցավորումների պատճառով կցկտուր պետք է լինի, բայց այն տարբերակվող կարճ հատվածների մի կուռ ամբողջություն է, որովհետև այդ հատվածները հանդես են գալիս ռիթմա-

խնտոնացիոն ճկուն փոփոխություններով։ Այս երևույթը երգում բացի զարգացման կայուն գիծ ստեղծելուց, ստեղծում է նաև ներքին անհանգստություն, որն արտահայտում է երգողի բարդ հոգեվիճակը։

Այս երգերում հաճախ են հանդիպում «կետագծային», սինկոպային դարձվածքներ, որոնք հառաչանքի, լացի, հեծկլտոցի ինտոնացիաների ձայնանմանեցում են։ Այդպիսի դարձվածքներ, ինչպես աշխատանքային երգերի կապակցությամբ ասվեց, լայն չափով կիրառվում են նաև սիրային երգերում և վիպերգերում, որոնք, սակայն, ձայնանմանեցման հետ քիչ կապ ունեն, քան ողբերը։ Ուստի բացառված չէ, որ սիրային երգերն ու վիպերգերը նման դարձվածքները ժառանգած լինեն նաև ողբերից, որոնք իրենց արմատներով հասնում են երգարվեստի շատ ավելի վաղ շերտերը։

Հայտնի է, որ նավրոզի տոնակատարությունը, հատկապես մահմեդական քրդերի մոտ, ուղեկցվում է մեծ շուքով, երգով ու նվագով։ Դժբախտաբար դեռևս չի հաջողվել գտնել նավրոզի, ինչպես և այլ տոնակատարությունների հետ կապված երգեր։

Էպոսի երգեր. Քրդական հերոսական «Դըմ-դըմ» կամ «Ոսկեձեռ-խան» էպոսը մարմնավորում է ժողովրդի պատմության հերոսական էջերը։ Էպոսի հիմքում ընկած է Իրանի քրդերի 1606—1610 թթ. ապստամբությունը շահ Աբբասի դեմ։ Ապստամբության կենտրոնը եղել է Ուրմիո լճից ոչ հեռու գտնվող Դըմ-դըմ ամրոցը։

Գաղափարական, գեղարվեստական արժանիքներով օժտված այս էպոսը վաղուց ի վեր դադարել է կոնկրետ իրադարձությունների սոսկ վերապատում լինելուց։ Նրանում ժողովուրդը հավերժացրել է մի ժամանակաշրջան, որը քրդերի պատմության մեջ հայտնի է որպես Քուրդիստանի ազատության և անկախության համար մղվող մեծ պայքարի շրջան։

Հնարավոր է, որ «Դըմ-դըմ» էպոսն ընդհանրապես ժողովրդի ապստամբ ոգու արտահայտությունը լինելով, ավելի խոր ակունքներ ունենա, իսկ XVII դարի քրդերի ապստամբությունը միայն առիթ ծառայած լինի քուրդ ժողովրդի ազատասիրության գեղարվեստական այդ հուշարձանի վերջնական ձևավորման և մարմնավորման համար։

Էպոսի բովանդակությունը հետևյալն է. քուրդ էմիր խանը երկար տարիներ ճանապարհորդելուց հետո, Իրանի շահի մոտ

ընդունվում է որպես ձիապան։ Մեկ անգամ, երամակը ավազակներից փրկելիս նա զրկվում է ձեռքից։ Շահը հրամայում է ձիապանի համար ձեռք ձուլել ոսկուց, որից հետո նա ճանաչվում է իբրև хане Ч'энгзер'ин (Ոսկեձեռ խան)։ Եվ քանի որ ձեռքի պատճառով նա այլևս չի կարողանում աշխատել, խնդրում է շահին՝ մի եզան կաշվի չափով հող տրամադրել իրեն՝ առանձին ապրելու համար։ Շահի համաձայնությունը ստանալուց հետո, էմիր խանը եզան կաշվից պատրաստում է բարակ ու երկար գոտի, դրանով չափում մեծ տարածություն, ուր և սկսում է ամրոցի շինարարությունը։ Այն տևում է յոթ տարի, որից հետո, այնտեղ, իրենց ընտանիքներով բնակություն են հաստատում ամրոցի բոլոր՝ իրենց տերերից դժգոհ շինարարները, որոնք հրաժարվում են շահի իշխանությունից։ Շահը փորձում է զենքի ուժով հնազանդեցնել բնակիչներին։ Պարտվելուց հետո, նա օգնության է կանչում հարևան երկրների զորքերին։ Միայն ամրոցի բնակիչներից մեկի՝ Մալաքանիի դավաճանությունը հաղթանակ է բերում շահին։ Կենդանի մնացած Ոսկեձեռ խանի կինը, ամուսնու մահից հետո, որդի է ունենում, որը, ըստ ավանդության, իր որդիներով, թոռներով ու ծոռներով շարունակում է պայքարել անկախ Քուրդիստանի համար։

Էպոսն ունի երգվող հատվածներ, որոնցում արտահայտված են նրա տարբեր դրվագները։ Դրանցում առկա են խոսքի և երաժշտության կուռ միասնականություն՝ շեշտերի զուգահեռականությամբ հանդերձ, զարգացման պարբերականություն, որոնք յուրովի օժանդակում են մարտական ընդհանուր տրամադրության ստեղծմանը։ Երգերի տեքստերն ունեն վանկա-շեշտային տաղաչափություն՝ ոտքերի ամֆիբրախիական և մեկ երգում՝ խառը շեշտադրությամբ։ Մի դեպքում շեշտերը համընկնում են մեղեդիական շեշտերի հետ, մյուս դեպքում շեշտվում են մետրի թույլ մասերը ևս, ստեղծելով անհամաչափ շեշտադրություն։ Ինչպես կանոնավոր, այնպես էլ անկանոն շեշտադրումը պարբերական կրկնություններով ստեղծում են քայլերգային բնույթ, մարտական ոգի, կոչված՝ մարդկանց համախմբելու, կազմակերպելու ընդհանուր պայքարի համար։ Այս տրամադրությանը լավագույն ձևով արձագանքում են երգի լադա-ինտոնացիոն ոլորտները։

Զայնագրված բոլոր երգերը ընթանում են մաժոր՝ իոնական տերցիային օժանդակ հենակետով լադում, երբեմն ցածի դոմինանտային հնչյունի լրացումով։

Ստորև բերվող օրինակը հատված է կռվի նկարագրությունից։

Allegretto marciale (♩= 116)

33

һа р'а - бу, р'а - бу, р'а - бу, хан Qь-р'ал кә - ле р'а - бу,

лә - р'а - бе р'а - wьс - та бу, си - льһ' бәж - не а - ва бу.

хән - мәр бәж - не дӥ тә бу, ч'ә'в р'ен - га бь - ре ма - бу

Հա՜, ելա՜վ, ելա՜վ, ելա՜վ,
Խան Ղալը բերդից ելա՜վ,
Արևին երկրպագեց,
Ջրահը մեջքին կապեց,
Խանչալը բոյին սազեց։
Աչքը օգնության մնաց։

Հա՜, ելա՜վ, ելա՜վ, ելա՜վ,
Խան Բաքրին բերդից ելա՜վ,
Արևին երկրպագեց,
Ջրահը մեջքին կապեց,
Խանչալը բոյին սազեց։
Աչքը օգնության մնաց։
և այլն։

Երգին բնորոշ է զարգացման փոքր շունչը։ Մեղեդիի ամեն մի նախադասությունը ընդգրկում է խոսքերի երկու տող։ Նախադասությունները գոյանում են հարց ու պատասխանի բնույթի երկու ֆրազներից և պարբերաբար կրկնվում։ (Երգում առկա է նաև օստինատային՝ աննշան փոփոխություններով տակտից-տակտ կրկնվող ռիթմը)։ Այս երգում է, որ խոսքերն ունեն խառը շեշտադրություն և այդ շեշտերին զուգահեռ յուրաքանչյուր տակտում առաջին ուժեղ մասի հետ շեշտվում են և թույլ մասերը՝ երկրորդ քառորդի երկրորդ ութերորդականը և չորրորդ քառորդը, ստեղծե-

չով ռիթմական հետաքրքրական «հակահարվածներ»։ Երգի ընդհանուր արտահայտչականությանը մասամբ նպաստում է նաև ցածի ռոմինանտային հնչյունը։ Նրա և տոնիկայի միջև վարընթաց և վերընթաց կվարտա թռիչքները կարծես ստեղծում են չեփորային հնչողություն։

Վիպերգեր (երգեր ժողովրդական վեպերից և պոեմներից). *Քրդական ժողովրդական վեպերն իրենց բովանդակության հարստությամբ, զգացմունքների արտահայտման խորությամբ, վառ երանգավորմամբ արևելյան էպիկական ստեղծագործության լավագույն նմուշներից են։ Դրանք ժողովրդի պատմության, սովորույթների, հերոսական անցյալի, ազգային ազատագրական պայքարի յուրատեսակ մարմնավորումն են։ Ինչպես Րաֆֆին է նկատել, «Քրդի երգածները հասարակ տաղեր չէին, նա երգում էր մի ամբողջ վեպ, որ ժողովրդական պոետը առել էր կենդանի անցքից»[29]։*

Վիպերգերում գլխավոր թեմայի առանցքը սերն է, մարդկային արժանապատվությունն ու հավատարմությունը՝ իրենց տարբեր արտահայտություններով։ Հանուն սիրո մարդիկ բախվում են իրականության հետ, հանուն սիրո ու բարեկամության զոհաբերում են կյանքն ու ունեցվածքը, հանուն սիրո ու արժանապատվության եղբայրները կռվի են բռնվում իրենց հարազատ քեռիների հետ, հանուն պատվի մայրը որդեսպան է դառնում և այլն։

Որպես հերոսներ վեպերում հանդես են գալիս հասարակ մարդիկ՝ արիասիրտ պատանիներն ու աղջիկները, որոնց ժողովուրդը օժտել է մարդկային բարձր հատկություններով, առանձնահատուկ ուժով ու գեղեցկությամբ։ Այդպիսի հերոսներից են Մամեն ու Զինեն, Սիաբանդը և Խաջեն, Մամեն ու Այշեն և ուրիշներ։

Վեպերում պատմվում է հերոսների սխրագործությունների, պայքարի մասին, բացահայտվում է նրանց հոգեբանությունը, վերաբերմունքը հասարակության ու ժամանակի, սովորությունների նկատմամբ։ Ժողովուրդն իր հերոսների միջոցով արտահայտել է իր ձգտումներն ու երազանքները։ Ի դեմս նրանց ստեղծել է իր կյանքի ու պատմության, սոցիալական պայքարի ու ձգտումների ամբողջական հուշարձաններ, որոնց փոխանցում է սերնդից սերունդ, որպես իր նվիրական ձգտումների արտահայտություն։

---

29 Րաֆֆի, *Կայծեր, Երևան, 1947, էջ 228։*

Քրդական վեպերը կատարվում են որոշակի հանդիսավոր պայմաններում, պատվարժան հյուրի ներկայությամբ, տոն օրերին և այլն։

Այդ ստեղծագործություններն ունեն կատարման յուրահատուկ ձևեր, որոնք պահպանվել են նաև հարևան մի շարք ժողովուրդների կենցաղում։ Պատմիչը վեպը սկզբից մինչև վերջ պատմում կամ երգում է, իսկ ավելի հաճախ՝ պատմում և որոշ չափածո հատվածներ երգում։ Երգվող հատվածներն ազատ, անկաշկանդ զարգացող երգեր են, մերթ հանգիստ ու լարված, մերթ խաղաղ, բնարական, մերթ դրամատիկ։ «Զարմանալի մի պատմություն էր այն,—քրդական երգից ստացած իր տպավորությունն է գրում Վ. Փափազյանը,—հոսող ջրվեժի նման սուր և կտրուկ խաղերի մի կույտ, որ խոսքերի կարկուտի մեջ երբեմն նետվում էր վեր, երբեմն սլանում էր վար, բամբ ձայների խոնարհումով... առվակի նման գալարուն։ Այո, այդ ելևէջներով հյուսում էր նա, հյուսում պայթում դղրդյունի մեջ, մրմնջում անվերջ կոհակների ծփման միալարությամբ, մեկեն կտրվում անակնկալ հարվածի ուժգնությամբ։

...Ամբողջ վեպ էր այն, որ թռչում էր երկար-երկար։ Վեպ՝ դարավոր հնության դրոշմով, հեռու անցյալի դեպքերի ծնունդ, բնության որդիների կրքոտ արտահայտությամբ լի, համեմված արևելցու և լեռնցու երևակայությամբ, անշեջ ոգևորությամբ, ավյունի շեշտով»[30]։

Երգերի մեղեդիները գունեղ են, շնորհիվ բազմերանգ գեղարվեստական արտահայտչական միջոցների։ Այս երգերում է, որ քրդական երգարվեստը դրսևորվում է իր ամբողջական հմայքով։

Երգվող վեպերի և վեպերի երգվող հատվածների խոսքերն ունեն լայնաշունչ երգերին բնորոշ չեշտային տաղաչափություն։ Վանկերի թվով ազատ են տողերը և տողերի թվով՝ տները։ Երգերի խոսքերի շարադրանքում որոշակի դեր է խաղում նույնահանգ իգական վերջավորությունը։

Երգերը տան սկզբում կամ վերջում սովորաբար ունեն կրկներգեր կամ կրկնվող տողեր, որոնք լրացնում, ամբողջացնում են ընդհանուր տրամադրությունը։

Երգերի մեղեդիները սերտ կապված են խոսքերին։ Նրանք ևս ունեն ազատ, անկաշկանդ զարգացում, որը համընկնում է խոս-

---

30 Վրթ. Փափազյանի գրական ֆոնդ, № 98, ձեռագիր, ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի թանգարան։

քերի ազատ կառուցվածքին։ Դրանք, սովորաբար, զարգանում են ազատ մետրական հիմքերի վրա։ Խոսքերի տողերի երկար կամ կարճ լինելն առաջ է բերում մեղեդիի տարբեր ծավալ ունեցող մասեր, որոնք մի դեպքում՝ համադրվում, մյուսում՝ հակադրվում են միմյանց։ Մեղեդիներն ունեն զարգացած լադային հիմք և ճկուն ռիթմա-ինտոնացիոն ոլորտ։ Լադային հիմքին բնորոշ է հենակետերի փոփոխականությունը։ Որպես կանոն մեղեդիական շարժումն ուղղված է վերից վար։ Ինտոնացիոն կազմը հիմնականում աստիճանային բնույթի է և մասամբ՝ երգային։ Ռիթմի ճկունությունը պայմանավորված է հնչյունների տևողությունների հաճախակի փոփոխումով։

Զարգացած վիպերգերի թվում է «Шех Муса» *(«Շեխ Մուսա») երգը։ Յոթ եղբայրների միակ քրոջ համար խնամախոսներ են գալիս։ Վեց եղբայրները մերժում են խնամախոսներին, մինչդեռ փոքրը՝ Շեխ Մուսան համաձայնվում է և այդ առիթով գժտվում եղբայրների հետ։ Խնամախոսների և վեց եղբայրների միջև կռիվ է սկսվում։ Զոհվում են վեց եղբայրները։ Վերջում միայն, քրոջ թախանձանքներից հետո, կռվի դաշտ է դուրս գալիս Շեխ Մուսան և վրեժխնդիր լինում եղբայրների համար։ Գրի առնված հատվածը քրոջ երգն է՝ ուղղված Շեխ Մուսային։*

Արի՛, Շեխ Մուսա՛, է՜, հե՜,
Շեխ Մուսա՛, Շեխ Մուսա՛, Շեխ Մուսա՛,
Նայում եմ Խուշանի ձորին,
Ամբողջը ծմերո՛ւկ է, ծմերո՛ւկ է։
Մարտադաշտում յոթ եղբայր ունեի,
Յոթից գնացել, վեցն են մնացել։

Կրկներգ *Դե՛, վեր կաց, դե՛ դու վեր կաց,*
Շեխ Մուսա՛, փոքր եղբայր, դե՛ դու վեր կաց,
Տնաքանդ, ինչու՞ ձայն չես հանում,
Ինչու՞ Զարիֆ քրոջդ ծամերը չես կտրում,
Ինչու՞ ես բլուրի վրա նստել
Ու ծխամորճդ չես հանգցնում,
Դե՛, վեր կաց, քույրդ է պատճառը։

Արի՛, Շեխ Մուսա՛, է՜, հե՜,
Շեխ Մուսա՛, Շեխ Մուսա՛, Շեխ Մուսա՛,
Շեխ Մուսա՛, Խուշանի ձորն եմ նայում,
Ծա՛ռ է, փշատի ծա՛ռ է։

Յոթ եղբայր ունեի մարտադաշտում,
Յոթից գնացել, հինգն են մնացել,
Դե՛, վեր կաց։

Կրկներգ

և այլն։

Allegretto (𝅗𝅥 = 108)

34

Wə - pə шех Му - сə. ə. hе,

шех Му - са шех

Му-са. hə шех Му - са. шех Му - са.

шех Му - са wə - зе гəл - йе Ху - шə - не дь - нь - hе - р'ьм. wе

бь зə вə - шə, бь. зə - вə - шə,

h'əфт бь-р̄е мьн лъмəй-да- не hə-бук. h'əф- та чу - нə ма - нə шə-шə.

Առաջին նախադասությունը, որն սկսվում է վերևի ռեգիստրում և աստիճանաբար իջնում, երգվում է «Արի շեխ Մուսա» բացականչությամբ և իր մեջ խտացնում է երգի հուզական բովանդակությունը։ Բացականչությամբ սկսելը բնորոշ ձև է վիպերգերում։ Բուն տեքստի հետ երգվող մեղեդին բաղկացած է կրկնվող անհավասար նախադասություններից, որոնք ևս սկսվում են համարձակ, կոչական բնույթի ինտոնացիաներով։ Եվ ինչպես առաջին երկարաշունչ նախադասությունը, երգի այս բաժինները ևս, ավարտվում են դեպի տոնիկա դանդաղ, աստիճանական ընթացքով։ Այս մասերը կառուցվածքով իրար նման են, ունեն

Նման սկիզբ և ավարտ։ Մի դեպքում դրանք ուժ ու եռանդ ներշնչող բնույթի են, մի այլ դեպքում՝ ողբ կամ թախանձանք են արտահայտում և ըստ այնմ էլ կատարողը փոխում է դրանց հուզական երանգը։ Բոլոր մասերում, վարընթաց շարժման ժամանակ, որոշակի դեր է խաղում տերցիաներով ընթացքը, որը սկզբում հանդես է գալիս սինկոպային ռիթմով, իսկ մյուս մասերում համասար տևողություններով՝ հիշեցնելով լացի, խնդրանքի ինտոնացիաներ։

Իր բովանդակությամբ և երաժշտական առանձնահատկություններով մյուսներին չի զիջում «Մամե և Զինե» վեպը։ Այն մեծ սեր ու հարգանք է վայելում քուրդ ժողովրդի մեջ։ Վեպն իր գլխավոր ու երկրորդական թեմաների զուգորդումներով, դրական և բացասական կերպարներով, լավագույն ձևով ստեղծում է միջնադարի քուրդ վերնախավի բարքերի ընդհանուր պատկերը, որի հիմքի վրա զարգանում է Մամեի և Զինեի դժբախտ սիրո պատմությունը։ Մեր ձայնագրած հատվածում պատմվում է Մամեի և Զինեի առաջին հանդիպման և սիրո մասին։









Զինեն ասում է,
—Հայրս յոթ դարպաս ունի պողպատից,
Յոթն էլ դռնապաններով ու փահլևաններով,
Ո՞վ քաջություն ունի՝ այս երեկո
Իմ կրծքի խալը համբուրի։

Մամեն և Ջինեն վերցնում են ճրագ և կանթեղ,
Հաշվում աշտարակները։ Ինն-տասնմեկն էին։
Նոր միայն Ջինեն հավատում է,
Որ ինքն է Մամե Ալային հյուր եկել։

Հաջորդ օրը վեզիրի աղջիկն ասում է.
—Մամե, ինչու՞ ես այդպես նազ անում,
Գլուխդ չես հանում ծիրանու տակից,
Դատավորի, մոլլայի աղջիկներից
Ինչու՞ մեկն ու մեկին չես ընտրում։

Մամեն ասում է.
—Ա՛յն, որին սիրտս հավանում է, դա Ջինեն է,
Նա մնում է Ջզիրա Բոտայում,
Նա Սեվդին էմիրի աղջիկն է, Ղարթաժդինի հարսն է,
Նրա անունը ղարա-խաթուն, նազուկ Ջին է։

Երգը, ինչպես նախորդ օրինակը, առանձնապես մեծ զարգացում չի պարունակում. բաղկացած է նույն նյութի վրա կառուցված երեք հատվածներից, որոնք ընկալվում են որպես վարընթաց երեք ալիքներ։ Առաջին մասը հնչյունաշարի գագաթնակետից իջնում է մինչև տոնիկա, երկրորդը ծավալվում է հնչյունաշարի միջին մասում և վերջինը՝ ցածր մասում։ Մասերը միմյանց համադրվում են։

Այս երգը հետաքրքրական է իր ռիթմա-ինտոնացիոն հակադրություններով, ասերգային և երգային դարձվածքների փոխհաջորդականություններով։ Երգային դարձվածքները հանդես են գալիս առանձին կառուցվածքների վերջում, որոնք, կարծես, կոչված են հանգստացնելու, մեղմացնելու ասերգային հատվածներում կուտակված լարվածությունը։

Ձայնագրված վիպերգերում հուզական հագեցվածությամբ աչքի է ընկնում նաև «Лури, лури, Щьбри» *(«Օրոր, օրոր Չբրի») երգը։ Այն քուրդ կնոջ սիրո, համարձակության, միաժամանակ բռնի ամուսնության դեմ բողոքի մի պատմություն է։ Բեգի աղջիկը՝ Բնավշը, սիրում է հովիվ Չբրիին, բայց հայրը նրան ամուսնացնում է մեկ ուրիշի հետ։ Կերպարանափոխված Չբրին շուտով, որպես հովիվ, վարձվում է իր սիրեցյալի ամուսնու կալվածքում։ Դեպքերի բերումով Բնավշը ճանաչում է ծպտյալ Չբրիին։ Մի երեկո տեղատարափ անձրևի ժամանակ, Բնավշին հաջողվում է ամուսնու գութը շարժել, որպեսզի նա, գոնե կարճատև ժամանա-*

Moderato (♩= 104)

36

Дә лу - ри, лу - ри, лу - ри лу - ри, лу - ри, лу - ри.

и и - шәв шә - вә, дь - ле мьн-р'а шәв шь - ли - йә,

ә - у. гö - һе - р'а пә - зе эт'им - ге ав һ'ә - р'и - йә,

у, шәв не - зи - ка, р'йа мьн ду - рә, ә - у.

дә йö р'а - вә, мьн бь-р'ә - ви - нә, ә - у. дә бь-рә бе - бәх - та

хас - йа мьн дәс - те э-т'им - ге мьн бьг - рә, на - ва ма - ле

бь - гә - р'и - нә. Дә лу - ри, лу - ри.

лу - ри. лу - ри, ә - у. кö - ле бь-ро, кö - ле кöш - ко.

կով փոխարինի հովվին։ Սկեսրոջ ներկայությամբ Ջբրիի հետ խոսելու համար, Բնավշը, դիմում է խորամանկության, երգում, օրորում է իր որդուն, որի անունը նույնպես Ջբրի է, խնդրում է հովվին արթնանալ և փախցնել իրեն։ Սկեսուրը զայրանում է, թե

Երեխան կարթնանա, մինչդեռ Ջբրին արթնանալով փախցնում է Բնավշին.

Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր։
Այս գիշեր սրտիս նման անձրևոտ է,
Յարիս ոչխարի փարախը ջուր ու ցեխ է,
Դե արի ինձ փախցրու,
Թող իմ ամարդի սկեսուրը
Որբիս ձեռքից բռնած տանը ման ածի։
Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Յավը քեզ տանի՛, ցավը քեզ սպանի՛։

Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Օրո՛ր, օրո՛ր Ջբրի գառնուկ։
Ջբրի տնավեր,
Դե՛, քաղցր քնից զարթնիր,
Մանկանս հալը տես։
Գիշերը մութ է, ճամփան հեռու,
Դե՛, վեր կաց, ինձ փախցրու,
Թող ամարդի իմ սկեսուրը
Որբիս ձեռքից բռնած տանը ման ածի։
Դե՛, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր, օրո՛ր,
Յավը քեզ տանի՛, ցավը քեզ սպանի՛։

Երգում զգացվում է եռմասանիություն։ Ծայրի մասերը «օրոր, օրոր» կրկնվող բառերի հետ երգվող մոտորային բնույթի հատվածներ են։ Միջին մասի մեղեդին ծայրի մասերի տարբերակված կրկնությունն է։ Եվ, չնայած դրան, այն ավելի լարված է, շնորհիվ ռիթմի փոփոխության և տեմպի արագացման։

Վերլուծություններից պարզվում է, որ յուրաքանչյուր վիպերգ ինքնատիպ է իր բովանդակությամբ, բնույթով, արտահայտչական միջոցներով, որոնք խոսում են այդ բնագավառի հարստության մասին։ Դրանք, ամբողջությամբ վերցրած, ներկայացնում են ժողովրդի երգարվեստի մի բնագավառ, որը «դարերով ամուր կապված է ժողովրդի սովորությունների, ավանդությունների հետ[31]», հետևաբար կապված է նաև երգաստեղծման դարավոր սկզբունքների հետ։

---

[31] Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 27։

Պ ա տ մ ա կ ա ն ե ր գ ե ր. *Պատմական երգերին ժողովուրդը անվանում է* «к՛ьламе мера» *«տղամարդկանց երգ», կամ* «к՛ьламе мерание» *«հերոսական երգ», բառացի՝ «տղամարդկության երգ»: Այսպիսի անվանումը կապված է երգերի ընդհանուր բնույթի հետ: Այդ երգերը հաճախ ստեղծվում են մարտի դաշտում՝ դեպքերի ազդեցության տակ: Դրանք կատարվում են նաև հանդիսավոր պայմաններում՝ հավաքներում, տոնակատարությունների ժամանակ:*

Քրդական երգարվեստում, ինչպես և բանահյուսության մեջ գերակշռող տեղ են գրավում պատմական թեմաները, որը պայմանավորված է ժողովրդի մշտապես մղած ազատագրական պայքարով: Դրանք իրական պատմություններ են, որոնք ունեն երգվող հատվածներ: Ինչպես վեպերի երգվող հատվածները, այնպես էլ պատմական երգերը, հանդես են գալիս կամ որպես պատմության բաղկացուցիչ մաս, կամ որպես ինքնուրույն ամբողջական ստեղծագործություն:

Պատմական երգերին, ի տարբերություն վիպերգերի, խորթ է լեգենդայնությունը: Դրանք ժողովրդի պատմական անցյալի յուրատեսակ վավերագրեր են, որոնց հնարավոր փոփոխությունների կամ աղավաղումների դեմ ժողովուրդն անհաշտ պայքար է մղում: Այդ երգերը յուրովի օժանդակում են ժողովրդի պատմության պահպանմանը:

Պատմական երգերի հերոսները ժողովրդի զավակներն են, նրա ձգտումների ու մարտական ոգու արտահայտիչները, որոնց հիշատակը հավերժացնելու նպատակով ժողովուրդը երգեր է հորինում և փոխանցում գալիք սերունդներին: Այդ երգերը դառնում են նրանց համար յուրատեսակ հուշարձաններ: Նման բախտի են արժանացել քուրդ և հարևան ժողովուրդների այն հերոսները, որոնք պայքարել են քրդերի ազատության համար:

Մեր ձայնագրած պատմական երգերում հիշատակված առավել հայտնի իրադարձությունները առնչվում են թուրքական հրոսակներից հայ ժողովրդին պաշտպանած Անդրանիկ զորավարի և Սարդարապատի հերոսամարտի եռանդուն մասնակից քուրդ Ջանգիր աղայի[32] *հետ: Ներկայացնում ենք Անդրանիկ զորավարի մասին քրդական երգերից մեկի թարգմանությունը.*

Լե՛, վա՜, վա՜, վա՜, վա՜, վա՜, վա՜,
Հե՛յ, լո՛, հայրի՛կ, Անդրանիկ փաշեն հեծավ խոյի բերդից,

---

[32] *Ջանգիր աղայի մասին տե՛ս* Հ. Թուրշյան, *Սարդարապատի հերոսամարտը, Երևան, 1965, էջ 165:*

Խաչն ու մեդալները կապեց, ասաց.
—Եղբայրնե՛ր, բարեկամնե՛ր,
Մի լուր է եկել Վանի բերդից,
Թուրքի փաշի ձեռքում, Վանի Մայսեր բերդի մեջ
Մնացին մեր անտունները։

—Այսօր Դիլեմանում, սարերի լանջին
Անդրանիկի գլխին շաչում են
Ականներ, հրացաններ,
Շառաչում է անտեր այնալուն[33]։
Անդրանիկ փաշեն կանչեց ասավ.
—Եղբայրնե՛ր, բարեկամնե՛ր,
Դուք քաջ եղեք ու քաջ կռվեցեք,
Վաղը արդեն կեսօրին այն անտեր Բաշկալի մառուցում
Կկոտրեմ, կջնջեմ խպառ թուրք զորքին։

Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս երգերում հաճախ է պատահում հերոսների ուղղակի խոսքը, որով երգն ավելի դինամիկ է դառնում, ուժեղանում է հուզական ներգործությունը։

Պատմական երգերն ըստ բնույթի բաժանվում են երկու խմբի՝ հերոսական և հերոսա-քնարական։ Առաջին խմբի երգերը ձոն են, նվիրված հերոսին ու նրա քաջագործություններին, իսկ երկրորդ խմբի երգերը հուշեր են՝ հերոսի ու նրա ողբերգական մահվան մասին։ Այս երգերը քանակով զիջում են առաջին խմբի երգերին, որոնցում հերոսները հավերժ կենդանի են, քայլում են ժողովրդի հետ։

Թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ խմբի երգերը խոսքերի և երաժշտության շարադրանքով ու կառուցվածքով, ընդհանուր առմամբ, մոտ են վիպերգերին, բայց դրանցից տարբերվում են իրենց լարված հուզականությամբ և զարգացման թափով։

Հերոսական բնույթի երգերն ունեն շեշտված ասերգային շարադրանք։ Դրանք սովորաբար սկսվում են բարձր ռեգիստրում, երկար տևողության հնչյունով կամ որևէ նախաբանային դարձվածքով, որով ազդարարվում է երգի սկիզբը։ Մեղեդին երկար ժամանակ մնում է այդ բարձր ռեգիստրում, ստեղծելով դինամիկ լարվածություն և հետզհետե վայրընթաց շարժումով հանդարտվում է ցածր ռեգիստրում։ Մեղեդիներում հերոսականությունը արտա-

33 Այնալու՝ հրացանի տեսակ։

հայտվում է նաև տակտից-տակտ փոփոխվող ռիթմա-ինտոնացիայով, վերընթաց՝ հատկապես կվարտա թռիչքներով, կատարման հանդիսավորությամբ և այլն։

Նման օրինակներից է «Щангир аг՛а» («Ջանգիր աղա») երգը։



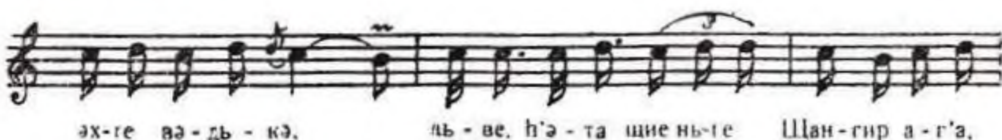














Դե՛ լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛,
Լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛ լո՛,
Լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛։
Աղա, արի, մի շտապիր,
Ազնվական, արի, մի շտապիր,
Ի սեր քո շեմի,
Մի պահ այնալուի ձգանով զբաղվիր,
Մինչև Հուսե Ջատոն[34] *ձիու համար թամբ կճարի։*
Ասել է[35]*. «Այնտեղ, որտեղ Ջանգիր աղայի ոտքը կհասնի,*
Այնտեղ երբեք-երբեք կռիվ չեմ անի»։

Երգն ամբողջությամբ մարմնավորում է ժողովրդական հերոս, քաջ Ջանգիր աղայի կերպարը։ Այն ունի նախաբան, որը համընկնում է կրկնվող լո-լո բացականչությունների հետ։ Հերոսական երգերում նախաբանը տարբեր ծավալներ է ունենում։ Այս դեպքում այն ինքնուրույն կառուցվածք է և ինչ-որ չափով հավասարակշռում է երգի տանը։ Սկսվում է երկար տևողությամբ լադի օժանդակ հենակետով, ազդարարելով երգի սկիզբը և ավարտվում է տոնիկայով։ Նրանում մի քանի անգամ կրկնվում է դեպի վեր ձգտող ասերգային ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքը, որը զուգորդվելով բացականչությունների հետ, հանդիսավորություն է հաղորդում երգին։ Եվ այսպես, նախաբանը, թեև առանց խոսքերի պատկերացում է ստեղծում երգի բովանդակության, հերոսի ու նրա սխրագործությունների մասին։

Երգի տունը սկսվում է տակտի թույլ մասից ուժեղը կվարտա վերընթաց թռիչքով, որն ինքնըստինքյան օժանդակում է երգի ընդհանուր արտահայտչականությանը։ Տան ընթացքում հնչում են նախաբանի կրկնվող դարձվածքների տարբերակումները, այս անգամ վարընթաց՝ դեպի երգի ավարտը, դեպի տոնիկա ձգտումով։

Անհամեմատ թախծոտ բնույթի են երկրորդ խմբի երգերը, որոնք առնչվում են հերոսի ողբերգական վախճանի հետ։ Նման օրինակ է «Баве К'орог'ли» *(«Քորօղլու հայրը») երգը։*

Խոսքերում արտահայտված է երգողի վիշտը՝ հերոսի բանտարկության կապակցությամբ և նրա գովքը.

---

34 *Հուսե Ջատոն եղել է Ջանգիր աղայի զինակիցներից։*

35 *Խոսքը վերաբերվում է Տհար խանին։*

Moderato (♩= 74)

38

Лə һе wə-ːе ӡ̆а-ри Му-ша шə-wь-ти к'ə-тьм

на - ви да - ра ɪə w ʏ е ӡ̆а-ри Му-ша

шə-wь-ти к'ə-тьм на - ви да - рə дə, бəж- на

ба - ве һ'о - рог'-ли ий - ха чəр кə-зйа.

wəй дə ба - во wəй ба-во. – wəй ба - во wəй ба - во

Դե՜, հե՜,
Մշու կողմերը ծառերի մեջ ընկա,
Մշու կողմերը ծառերի մեջ ընկա։
Քորօղլու հոր բոյը չուխա ու չերքեզի հագնելու բոյ էր,
Դե՜, լո՜, հայրիկ, լո՜ հայրիկ, լո՜ հայրիկ, լո՜ հայրիկ։

Արի՜ հայրիկ,
Դո՜ւ սիրելի ես, Ամարի տան սիրելին ես,
Դո՜ւ ճրագ ես, Թամրի տան ճրագն ես,
Դո՜ւ խելացի ես, Խելըտի տան խելացին ես,
Դո՜ւ հերոս ես, ամենօրյա հերոս,
Սակայն չէ, նեղ օրվա հերոսն ես։
Դե՜, լո՜ հայրիկ, լո՜ հայրիկ, լո՜ հայրիկ, լո՜ հայրիկ։

Երգի նախաբանը, չնայած փոքր ծավալին, իր ընդգծված հանդիսավորությամբ նախապատրաստում է երգի բովանդակությունը։ Մեղեդին ներկայացնում է տարբեր տրամադրությունների՝ հերոսականության և թախծի զուգորդումների ամբողջություն, որը ձեռք է բերվում համարձակ ասերգի և երգային դարձվածքների փոխհաջորդականությամբ։ Երգն ունի լրացում, որն իր «լո՜

հայրիկ, լո՜ հայրիկ» կրկնվող բառերով, թախծոտ տրամադրությամբ, հանդարտ, ալիքաձև վարընթաց շարժումներով եզրափակում է այն։

Քրդական ժողովրդական պատմական երգերը լինելով ժողովրդի նվիրական ձգտումների արտահայտությունը, գեղջկական երգարվեստում ամենահարգված երգերն են։

Սիրային երգեր. Քրդական ժողովրդական սիրային երգերն ընդհանուր առմամբ հայտնի են «к'ьламе кәч'ька» «աղջիկների երգեր» անունով, սակայն դա չի նշանակում, որ այդ երգերը ստեղծել են միայն աղջիկները։ Ինչպես բոլոր ժողովուրդների, այնպես էլ քրդերի մոտ սիրային երգերը երգում են թե՛ կանայք, և թե՛ տղամարդիկ։ Հավանաբար «աղջիկների երգեր» անվանումը կապված է աղջիկների և կանանց կողմից այդպիսի երգեր շատ ստեղծելու և կատարելու հետ, ի տարբերություն պատմական երգերի և վիպերգերի, որոնք հիմնականում ստեղծում և կատարում են տղամարդիկ։

Սիրային երգերը բնորոշ են իրենց ողջախոհությամբ, զգացմունքների արտահայտման զսպվածությամբ։ Դրանցում իրենց արտահայտությունն են գտնում մարդկային սիրո բազմազան երանգները, սիրած էակի գովքը և այլն։

Մեր հավաքած երգերում աննշան մաս են կազմում դժբախտ սիրո մոտիվները։ Դրանք առհասարակ քիչ են և ժողովրդական բանահյուսության մեջ։ Այս հանգամանքը, անշուշտ, կապված է ժողովրդի լավատես բնավորության հետ։ Այդ մոտիվները, որոնք հաճախ ունեն և սոցիալական հիմքեր, բանահյուսության մեջ, ինչպես և երգարվեստում, անպայման զուգորդվում են վրեժխնդրության (տղամարդկանց երգերում), բողոքի, անեծքի (կանանց երգերում) մոտիվների հետ։

Քրդական սիրային երգերում մեծ տեղ ունի և բնությունը։ Բանաստեղծական կերպար ստեղծելու ձգտումը թելադրում է երգչին համեմատություններ կատարելու բնության ու նրա կախարդիչ երևույթների, երփներանգ գույների հետ։ Այս հանգամանքը երգն ավելի պատկերավոր ու արտահայտիչ է դարձնում։

Սիրային երգերը ևս, իրենց տաղաչափությամբ ու կառուցվածքով, մեղեդիի շարադրման սկզբունքներով, մոտ են վիպերգերին ու պատմական երգերին, որը թերևս պայմանավորված է

դրանց լայնաշունչ լինելու և թեմայի հետ որոշ ընդհանրություններ ունենալու հանգամանքներով։ Այսպես, բացի պատմական երգերից, վիպերգերի և սիրային երգերի հիմնական թեման գրեթե *սերն է՝ իր տարբեր արտահայտություններով։ Սակայն բոլոր երգերում այս կամ այն չափով հանդես են գալիս նաև հերոսական մոտիվներ։*

Սիրային երգերի տարբերությունը վիպերգերից ու պատմական երգերից, զգացմունքների արտահայտչականության մեջ է։ Սրանք առանձնահատուկ ջերմություն ունեն։ Մեղեդիները հատկապես շատ երգային են, շնորհիվ արտահայտչական բազմապիսի միջոցների՝ մեկ վանկով երգվող մելոդիկ դարձվածքների, զարգացման սեկվենցիոն ու տարբերակված կրկնությունների, ռիթմի ու ինտոնացիայի սահուն ընթացքի, «զարդարանքների» առկայության և այլն։

Սիրո զգացմունքների արտահայտման գեղեցիկ ընդհանրացում է «Бериване»*(«Կթվորուհի») երգը։ Երգում է պատանին իր սիրած աղջկա ու իր զգացմունքների մասին.*

էլե՛, Բերիվանե, տնավեր, հպարտ-հպարտ մի՛ շորորա,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, մի՛ շորորա։
Կուժդ վերցրու մեր տան հետևի աղբյուրը գնա,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, ուէ՛, աղբյուրը գնա։
Ախ՛, ջիգյարիս մի կողմն է սաղ մնացել, այն էլ մի վառիր։
Ախ՛, մեռնում եմ, լե՛։

Ախ՛, տնավեր, Բերիվանես նստել է խալի գործելու,
Բոյը բարակ է, գոգնոցը հին է։
Ինձ՝ խղճալիիս, գիշերով երազումն է տեսել։
Ախ՛, մեռնում եմ, լե՛։

Արի՛ Բերիվանե, տնավեր, Բերիվանիս գլխի թասակը ոսկուց է,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, ուէ՛, ոսկուց է։
Նայում եմ, վերևում զույգ աղբյուր կա,
է՛, ուէ՛, ուէ՛, ուէ՛, զույգ աղբյուր կա։
Բերիվանիս թասակով խմում, չեմ խմում, չեմ հագենում։
Ախ՛, մեռնում եմ, լե՛։

7—615

Moderato (♩= 102)

39

















Երգը բաղկացած է երեք մասերից։ Երկրորդ և երրորդ մասերում, նույնությամբ կամ տարբերակված ձևով, կրկնվում են առաջին մասի առանձին ռիթմա-ինտոնացիոն դարձվածքները։ Եվ, չնայած այդ կրկնություններին, երգը ճկուն և արտահայտիչ է շնորհիվ նորանոր արտահայտչական միջոցների՝ մելիզմների,

ալտերացիայի, ռիթմական հակադրությունների հանդես գալուն և այլն։ Այդ միջոցներն են, որոնք թարմություն են մտցնում առանձին դարձվածքների կրկնությունների մեջ։ Նման կրկնություններ մեզ հանդիպել էին արդեն վիպերգերում, պատմական երգերում, բայց այս օրինակում դրանք ավելի ևս գունեղ ձևով են ներկայացված։

Հետաքրքրական է երաժշտագետ Վ. Կորգանովի դիտողությունը այդ կրկնությունների մասին. «Լսելով քրդական երգեր, ես հանգել եմ այսպիսի եզրակացության... Ինչպես նրանց ապրելակերպում, այնպես էլ երգարվեստում կա միայն նրանց առանձնահատուկ, ինքնատիպ, ոչ փոխառնված ինչ-որ բան, որը չի հանդիպում հարևան ժողովուրդների մոտ։ Չեմ ստանձնում նշելու քրդական երգարվեստի բոլոր առանձնահատկությունները, սակայն կարող եմ ուշադրություն հրավիրել ոչ մեծ դարձվածքների ինքնատիպ կրկնությունների վրա, որոնք, սակայն երանգների բազմազանության շնորհիվ չեն ձանձրացնում ունկնդրին[36]...»։

«Բերիվանե» երգում ուշագրավ է նաև տակտերի նույն մետրական դիրքերում (բացի մի քանի տակտից) սինկոպային դարձվածքների հանդես գալը, որոնք, կարծես, ռիթմական լեյտթեմայի դեր են խաղում և շաղկապում են երգի տարբեր մասերն ու դարձվածքները։

Սիրային երգերում լիրիկական հագեցվածությամբ աչքի է ընկնում նաև “əман, əман„ («Աման, աման») երգը։

Moderato ♩= 92)

40

Wə - pə ə - ман ə- ман ə - ман, ə - ман, ə - ман.

ə-ман

ə - ман, ə - ман, ə -ман, ə-ман, ə - ман, ə - ман

[38] *В. Д. Корганов,* Кавказская музыка, сборник статей (издание второе), Тифлис, 1908, стр. 18.

Ամա՜ն, ամա՜ն, ամա՜ն, ամա՜ն, ամա՜ն,
Ամա՜ն, ամա՜ն, ամա՜ն, ամա՜ն, ամա՜ն, ամա՜ն։
Ես քո բոյ բուսի գերին եմ,
Էլ ո՛չ համբերություն, ո՛չ էլ հանգիստ ունեմ,
Եկ գեթ մեկ անգամ համբուրվենք,
Թող սրտիս դարդը ցրվի։

Այս երգը մյուսներից տարբերվում է նախ իր ծավալման ընթացքով։ Երգում խախտված է ավանդական վերից վար ընթացքը։ Այն սկսվում է տոնիկայից ցած գտնվող օժանդակ հնչյուններով, բարձրանում մինչև կվինտային հնչյունը և վարընթաց՝ դեպի տոնիկա աստիճանական ընթացքով ավարտվում, ստեղծելով ալիքաձև շարժում։ Երգի ընդհանուր արտահայտչականությանը նպաստում են նաև հակառակ կետագծային դարձվածքները, ինչպես նաև երգային դարձվածքների վարընթաց սեկվենցիոն հաջորդականությունը։

Այս դիտողություններով չի սպառվում սիրային երգերի արտահայտչական միջոցների բնութագրումը։ Այդ երգերը նվիրական զգացմունքների արտահայտությունը լինելով, փոփոխվում, անընդհատ զարգացման մեջ են գտնվում, նոր առանձնահատկություններ ներմուծելով։

Պարերգեր. *Պարերգերը ժողովրդի մեջ ընդունված է անվանել* «к'ьламе говэнде» *«շուրջպարի երգեր»։ Գովանդ (շուրջպար) բառը նշանակում է կլոր, շրջան։*

Պարային ժանրը քուրդ ժողովրդի կենցաղում ամենատարածված ժանրն է։ Այս հանգամանքը, թերևս, կարելի է բացատրել պարերգերի մեծ անհրաժեշտությամբ, ինչպես նաև դրանց պարզ, մատչելի կառուցվածքով, պարային տրամադրությունների հետ կապված ոչ բարդ բովանդակությամբ։ Պարերգերը ստեղծվում, զարգանում են հենց պարի ընթացքում և չնայած իրենց կիրառական նշանակությանը, երբեմն կատարվում են և պարից անկախ։

Ինչպես շատ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդական պարերգերին բնորոշ է անընդհատ կրկնվելու երևույթը։ Սկզբից երգում է շուրջպարի մասնակիցներից մեկը, այնուհետև պատասխանում է մեկ ուրիշը կամ երկու, երեք հոգուց բաղկացած խումբը, և այսպես շարունակ։ Շատ հաճախ աղջիկն է պատասխանում

տղային և հակառակը։ Երգը մի շարք անգամ կրկնվելով, փոխվում, զարգանում և նոր երանգներ է ստանում։ Այստեղից էլ պարզ է դառնում պարերգերի բազմաթիվ տարբերակների առկայությունը, որոնց ձայնագրությունները կօժանդակեն քրդական երաժշտության զարգացման սկզբունքների ուսումնասիրման գործին։

Պարերգերի թեման բազմազան է՝ սիրային, կատակային, հարսանեկան, համեմված բնության նկարագրություններով, համեմատություններով.

Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛։

Բոյդ է չինարի պես,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛։

Քաղցր ես շաքարի պես,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛։

Սիրում եմ խնձորի պես,
Հոյ նա՛ր, հոյ նա՛ր, հոյ նարե՛։

Ժողովրդական պարերգերը, կապված պարի շարժումների հետ, ունեն զարգացման իրենց յուրահատուկ սկզբունքները։ Նրանց խոսքային մասն ունի վանկա-շեշտային տաղաչափություն։

Ինչպես մյուս ժանրի երգերում, պարերգերում նույնպես առկա է խոսքի և մեղեդիի կապը։ Երգի տան հանգերի շեշտերը հիմնականում համընկնում են ռիթմա-ինտոնացիոն շեշտադրությանը։ Եթե խոսքերը քնարական տրամադրություն են արտահայտում, ապա գերակշռում են երգային ինտոնացիաները, իսկ եթե երգի տունը կամ կրկնակը մոտ են ժողովրդական շուտասելուկներին, մեղեդիում դա արտահայտվում է փոքր կառուցվածքի մոտորային կրկնությունների միջոցով։ Չնայած ամեն մի պարերգում խոսքն ու մեղեդին զուգորդված են միմյանց, հաճախ նույն մեղեդիով երգվում են տարբեր խոսքեր և կամ նույն խոսքերով՝ տարբեր մեղեդիներ։ Նման հանգամանքը թերևս կարելի է բացատրել պարերգերի բովանդակության և կառուցվածքի պարզությամբ։ Այս դեպքում մեղեդին և խոսքը իրար հարմարեցնելու սկզբունքն է իշխում, որը ժողովուրդն իրականացնում է հեշտությամբ, հիմնվելով իր ստեղծագործական մեծ փորձի վրա։

Քրդական ժողովրդական պարերգերը, բնականաբար, կապված լինելով պարի շարժումների հետ, ամբողջությամբ արտահայտում են պարի ոգին, մերթ աշխույժ, կրակոտ, մերթ քնքուշ. «Պետք է հատկապես նշել քուրդ պարողների հմտությունը,—գրում է Ս. Լիսիցյանը,—ռիթմի զգացումը, շարժումների ճաշակը, զգեստների խայտաբղետ, վառվռուն, բնական գեղեցկությունը, դհոլչու վարպետությունը ու պարերի **կրակոտ ռիթմը**[37]» (ընդգծումը մերն է—Ն. Ջ.)։

Ռիթմը պարերգերում հանդես է գալիս որպես գլխավոր գործոն, որն իրեն է ենթարկում ամբողջ պարերգի զարգացումը։ Պարերգերի ռիթմը զարգանում է համաչափ մետրական հիմքի վրա։ Մեր հավաքած պարերգերում գերակշռում են պարզ երկչափ և եռաչափ՝ 2/4, 4/4, 3/4, 6/8 մետրերը։ Քանի որ արդեն խոսվել է պարերգերում խոսքի և ռիթմա-ինտոնացիայի շեշտի համընկնման մասին, մնում է ավելացնելու, որ խոսքի և ռիթմա-ինտոնացիոն շեշտադրումը համընկնում է նաև մետրական շեշտի հետ, որի հետևանքով ստեղծվում է շեշտված և անշեշտ հնչյունների կանոնավոր հաջորդականություն։

Պարերգերի մեղեդիին յուրահատուկ են ռիթմա-ինտոնացիոն փոքր շունչը, հաճախակի ցեզուրները։ Պարբերականությունը երգերում ձեռք է բերվում ռիթմա-ինտոնացիոն առանձին մոտիվների, երբեմն ավարտված կառուցվածքների՝ նախադասության, պարբերության նույնությամբ, օրնամենտալ, տարբերակված կամ սեկվենցիոն կրկնությունների շնորհիվ։ Օրինակ՝ „h'əщи ar'a" («Հաջի աղա») պարերգը.

Բացի այն, որ մեղեդին բազմիցս կրկնվում է նույնությամբ,





[37] Սրբուհի Լիսիցյան, Պարարվեստը հանրապետական առաջին օլիմպիադայում, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1937, № 7, էջ 10—11։

տարբեր վերջավորություններով կրկնվում են նաև երգի նախադասությունները։

Հետաքրքրական է այս երգի բովանդակությունը և դրա հետ կապված առանձնապես առույգ տրամադրությունը, որով այն տարբերվում է այլ պարերգերից։ Երգում է շահի զորքերի դեմ կռվի մեկնող մարտիկը, որը հավաստիացնում է իր ծնողներին, որ հաղթանակով կվերադառնա.

Հաջի աղան քաջ աղա է,
Ասլանը քաջ աղա է։

Լե՜ դա՛ե[38], դա՛ե, դա՛ե,
Լե՜ դա՛ե, դա՛ե, դա՛ե։

Ես կռիվ եմ գնալու,
Դու աղոթիր ինձ համար։

Դա՛ե, ես քո տղան եմ,
Բա՛վո[39], ես քո տղան եմ։

Սուր դաշույնը կրողն եմ,
Շահի զորքին կջարդեմ։

Երգի առույգ տրամադրությունն արտահայտվում է մեղեդիի քայլերգային բնույթի ռիթմով և ինտոնացիայով, սինկոպային շեշտերով, հնչյունաշարի կայուն հենակետերի հաջորդաբար հանդես գալով և հստակ քառյակային կառուցվածքով։

Քառյակային կառուցվածք ունեցող պարերգերի կողքին պատահում են նաև ավելի բարդ կառուցվածք ունեցող պարերգեր՝ ընդարձակված պարբերություններ, նույնպես նախադասություններով, որոնցում մի քանի անգամ կրկնվում են համեմատաբար փոքր կառուցվածքներ։ Օրինակ, “Щарәк чумә һ'әләбе„ *(«Մեկ անգամ Հալեպ գնացի») երգը (օր. 130)։*

Ընդարձակման հետաքրքրական օրինակ է “Горийә, горийә„ *(«Մատաղ, մատաղ») երգի կառուցվածքը, որն իմպրովիզացիոն բնույթի փոքր նախաբան ունի։*

---

38 *Դաե՝ մայրիկ։*

39 *Բավո՝ հայրիկ։*



Պարերգերի բազմազանությունները վերլուծված օրինակներով չեն սպառվում, քանի որ դրանք ամենատարածված երգերն են, և նորանոր օրինակներով դեռևս կհայտնաբերվեն նոր առանձնահատկություններ։ Երաժշտական առանձնահատկություններով համեմատաբար բարդ են քրդական գործիքային պարեղանակները՝ դափի ռիթմիկ նվագակցությամբ, որտեղ առանձնապես ցայտուն է դրսևորված լեռնային ժողովրդի ոգին։

Մանկական երգեր. *Այս երգերը ստեղծվում և երգվում են հիմնականում մանկական խաղերի ընթացքում։*

Դրանք, պայմանավորված իրականության մանկական ընկալումներով, ունեն ուրախ, անհոգ բնույթ։ Մանկական երգերը զուգորդվում են հիմնականում հավասար շարժումների՝ պարի, քայլելու հետ և ունեն հստակ ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածք։ Դրանք փաստորեն պարերգերի պարզ տեսակներն են, ունեն փոքր հնչյունածավալ, հիմնվում են փոքր՝ հեշտ ընկալվող և վերարտադրվող դարձվածքների կրկնությունների վրա։ Նման երգ է "hой лəлə„ *(«Հոյ լալա») երգը*[40]



Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
Ո՛չ աղվես եմ, ո՛չ առյուծ։

---

[40] *Օրինակը բերված է Ն. Ջաուարի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի առաջին ժողովածուից, էջ 56։*

Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
Խորշերում եմ թաքնվում։

Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
Աղվեսը կալն է հասել։

Հոյ լալա՛, հոյ լալա՛,
Էծ է եղել, աղվես չէ։

Երգի ընթացքը մինչև ավարտվելը հիմնված է միայն երկու՝ f, g, հնչյունների շարունակական կրկնության վրա, ավելի ճիշտ, այդ երկու հնչյուններով ստեղծված մոտիվի կրկնության վրա։ Եվ վերջում միայն հանդես է գալիս երրորդ՝ e հնչյունը, ամբողջացնելով երգի հնչյունաշարը։ Զայնագրված մյուս մանկական երգերը բերված օրինակից սկզբունքային տարբերություն չունեն։

Սովետական շրջանի քրդական ավանդական երգարվեստում հին կենցաղի, սովորույթների հետ կապված թեմաներն իրենց տեղն աստիճանաբար զիջում են սոցիալիստական հասարակարգի նոր գաղափարներից ծնունդ առնող, նոր կյանքն ու կենցաղն արտացոլող թեմաների։ Դրան զուգահեռ տեղի են ունենում ավանդական ժանրերի վերափոխումներ։ Այսպես, գնալով պակասում են հարսանիքի, թաղման ծեսի, ձեռքի աշխատանքի հետ կապված երգերը, ավելանում են երիտասարդական քառյակները, հայրենասիրական բնույթի երգ-քայլերգերը և այլն։

Բացի թեմատիկ և ժանրային փոփոխություններից, սովետական շրջանում նկատվում է ժողովրդական երգարվեստի զարգացման այլ երևույթ ևս, որը պայմանավորված է սոցիալիստական հասարակարգի զարգացման յուրահատկություններով։ Սոցիալիստական հասարակարգում հետզհետե վերանում են ժողովրդի տարբեր խավերի, գյուղի ու քաղաքի ապրելակերպի, կուլտուրական մակարդակի միջև եղած էական տարբերությունները։ Այդ տարբերությունների վերացման շնորհիվ իրենց միասնական թեմատիկայով և երաժշտական առանձնահատկություններով մերձենում են ժողովրդական ավանդական երգարվեստի տարբեր ճյուղերը, տեղի տալով մեկ միասնական երգարվեստի՝ սովետական երգարվեստի ստեղծմանն ու զարգացմանը։

Սովետական երգարվեստն իր նոր տրամադրություններով ու զարգացման սկզբունքներով ներկայացնում է ժողովրդական երգարվեստի զարգացման նոր փուլը։ Նոր երգերում ժողովուրդն ավանդականից պահպանում է այն առանձնահատկությունները,

արտահայտչական այն միջոցները, որոնք համահունչ են նոր կյանքին, նոր թեմաներին, ինչպես՝ պարային կենսահաստատ ռիթմերը, քայլերգայնությունը, զարգացման պարբերականությունը, քառյակային կառուցվածքը և այլն։

Սովետական շրջանում ստեղծված քրդական երգերը նվիրված են հեղափոխությանը, հայրենիքին, կոլտնտեսային կյանքին, սոցիալիստական շինարարությանը, այն ամենին, ինչով ապրում է սովետական ժողովուրդը։ Այդ երգերում լայն արձագանք են գտել ժողովրդի կյանքում կատարված կարևոր իրադարձությունները, այդ թվում կոլեկտիվացումը, Հայրենական Մեծ պատերազմը։ Ստեղծվել են բազմաթիվ կոլտնտեսային երիտասարդական քառյակներ, որոնցում գովերգվում են աշխատանքի հերոսները.

Կոլխոզները մեր բյուր են,
Հե՜յ, լո՜, լո՜, լո՜, հե՜յ, լո՜, լո՜,
Ակն ու ակունք, աղբյուր են,
Հե՜յ, լո՜, լո՜, լո՜, հե՜յ, լո՜, լո՜։

Պահեստները մեր լի են,
Հե՜յ, լո՜, լո՜, լո՜, հե՜յ, լո՜, լո՜,
Բանվորները հարգի են,
Հե՜յ, լո՜, լո՜, լո՜, հե՜յ, լո՜, լո՜։

Սովետական շրջանի երգերի ձայնագրություններում աչքի են ընկնում Լենինին նվիրված երգերը, որոնք տարածված են ինչպես Սովետական Միությունում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս բնակվող քուրդ ժողովրդի լայն զանգվածներում[41]։ Լենինի կերպարի մեջ ժողովուրդը խորհրդանշել է իր ազատագրման գաղափարը։ Հետաքրքրական են նրան բնութագրող մակդիրները. мэзьн *(մեծ)*, мерхас *(քաջ)*, азадар *(ազատարար)*, ширьн *(քաղցր)* և այլն։

Քուրդ ժողովրդի լայն զանգվածները Հոկտեմբերյան հեղափոխության մեջ տեսնելով իրենց դարավոր ճնշման ազատարար ուղին, հաճախ յուրովի են ընկալում հեղափոխությունը, նրա առաջնորդների գործունեությունը։ Ըստ քուրդ գեղջուկ երգչի, հեղափոխության մարտիկները՝ բոլշևիկները, քողազվորներ են, և

[41] Տե՛ս О. *Вильчевский,* Октябрь в курдском фольклоре, «Советский фольклор», 1936, № 2—3, стр. 88.

Լենինը կարմիր զորքի հրամանատարն է, որը հեղափոխության օրերին, կարմիր դրոշը ձեռքին, առաջնորդում է մասսաներին.

Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛.
Կտրիճ խմբերը բոլշևիկյան,
Քոլոզները դրին ու վեր կացան,
Քշեցին անգութ ցարի վրա,
Որ նրա տունն անեն վերան։
Թնդաց, դղրդաց աշխարհը բոլոր։
Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, մերխա՛սո[42]*։*

Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛,
Նրանց առջևից գնում էր Լենինը,
Ձեռքին կարմիր դրոշը բռնած
Առաջ էր տանում կարմիր զորքին։
Դե՛, լո՛, լո՛, լո՛, լո՛, մերխա՛սո[43]*։*

«Наве Ленин мәр'а ширьнә» *(«Լենինի անունը մեզ համար քաղցր է») գեղջկական մեկ այլ երգում Լենինը հանդես է գալիս որպես մարդկանց, ժողովուրդների ազատարար, երջանկություն պարգևող։ Այս երգով քուրդ երգիչն իր երախտագիտության խոսքն է ուղղում Լենինին ու նրա ստեղծած նոր կյանքին։*

Moderato (♩= 84)

44







Անչափ գոհ ենք մենք մեր դարից,
Լենինի բարի գործերից,

---

[42] *Մերխասո՝ քաջ, հերոս։*

[43] *Երգը հրատարակվել է Հ. Ջնդիի «Քրդական սովետական ժողովրդական բանահյուսությունը» հոդվածում, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1951, № 10, էջ 119։*

Ազատվել ենք սովից, չարից,
Տգիտության հին խավարից[44]։

Մեղեդին պատմողական բնույթի է, ընթանում է տերցիային հենակետ ունեցող էոլական լադում։ Երգն իր փոքր հնչյունածավալով, շարադրման պարզությամբ մոտ է քրդական ժողովրդական պարերգերին։ Այն, միաժամանակ, իր քայլերգային բնույթով՝ տոնիկական հնչողությամբ սկսվող ու ավարտվող տակտերի գերակշռմամբ, երաժշտական կառուցվածքների կրկնություններով մոտ է քաղաքային երգերին։

Սովետական շրջանի երգեր են ստեղծվում նաև պրոֆեսիոնալ, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ բանաստեղծների խոսքերով, մի հանգամանք, որը բնորոշ է քաղաքային երգարվեստին։ Այդ երգերի թվում, ինչպես քաղաքային, այնպես էլ գյուղական քուրդ ազգաբնակչության մեջ հատկապես մեծ սեր ու մասսայականություն են վայելում Վրացական ՍՍՀ Ռուսթավի քաղաքի նախկին բնակիչ, հանգուցյալ Ճավավե Ագիտի երգերը։ Քաղաքային երգերի թափանցումը գեղջկական երգարվեստի մեջ ինքնին գեղջկական և քաղաքային երգերի մերձեցման ապացույց է։ Ծանոթանանք Ճ. Ագիտի «Ленине мезьн» («Մեծ Լենին») երգին։

Allegretto (♩= 108)

45

Мәр-ве со-ве-тйе г'ә-мам бь-рә-нә ә и-ре г'ә за ра

т'ьм әшq ѕ ша-нә Ле-ни-не мә-зьн т'ьм би-ра wә-нә.

Ле-ни-не мә-зьн т'ьм он-ра wә-нә т'ьм он-ра wә-нә

Սովետի մարդիկ եղբայր են բոլոր,
Խնդում են այս նոր կյանքով բախտավոր,
Մեր մեծ Լենինին հիշում ամեն օր,
Մեր մեծ Լենինին հիշում ամեն օր։
Հիշում ամեն օր։

[44] Ներկայացված է երգի երկրորդ տան թարգմանությունը։

Մեր օր ու կյանքից չենք դժգոհում արդ,
Խաղաղություն է ուզում ամեն մարդ,
Ե՛վ մեծահասակ, և՛ երիտասարդ,
Ե՛վ մեծահասակ, և՛ երիտասարդ։
Ե՛վ երիտասարդ։

Այս երգը ևս ունի էոլական լադային հիմք, այս անգամ կվարտային հենակետով։ Ի տարբերություն նախորդից կենսահաստատ է, ավելի վառ արտահայտված քայլերգայնությամբ, շնորհիվ կվարտային հենակետի եռանդուն ցուցադրման, ռիթմական կառուցվածքների ու մելոդիկ դարձվածքների սեկվենցիոն ու տարբերակված կրկնությունների և, վերջապես, ակտիվ լրացում ունեցող քառյակային կառուցվածքի։

Ժողովրդի մեջ ընդունելություն են գտել նաև քուրդ աշուղների սովետական շրջանի երգերը։ Մեր օրերում, քուրդ ժողովրդական բանաստեղծները կամ երգիչ-աշուղները կրթություն ստացած, արվեստին ու գրականությանը մոտ կանգնած մարդիկ են։ Նրանց աշխատությունները հրատարակվել են քրդերեն և այլ լեզուներով։

Ժամանակակից քուրդ աշուղների նոր դարաշրջանի երգերն իրենց պարզ ռիթմա-ինտոնացիոն շարադրությամբ, ի՞նչ խոսք, տարբերվում են ավանդական աշուղական երգերից. «զարդարանքով» բարդացված լայնածոր մեղեդիները փոխարինվում են պարզ ու հստակ մեղեդիներով։

Սովետական շրջանի քուրդ աշուղների թվում են Ահմադե Միրազին, Նաղուկը (Քամըլե՝ Բաքոն), Ահմե Ջոլոն և ուրիշներ, որոնք ավագ սերնդի ներկայացուցիչներ են։

Ահմե Ջոլոյի երգերից լայն ժողովրդականություն է վայելում «Լենին» երգը։

Allegretto (♩=112)

46





Ուժ հարյուր յոթանասունին
Աշխարհ եկավ մեծն Լենին,
Գարուն դարձավ աշխարհը հին,
Լույս տվեց փոքր ազգերին։

Մենք հին դարում շատ զրկվեցինք,
Լենինն եկավ՝ մենք փրկվեցինք,
Իր անունով երդվեցինք,
Մարքսի ուսմունքով կրթվեցինք։

Այս երգում ևս առկա է բարձր տրամադրությունը։ Ի տարբերություն նախորդ երգերի, այն ունի մաժոր լադային հիմք, ավելի պայծառ հնչողություն։ Երգի արտահայտչականությանը նպաստում են խառը չափը, շեշտված ու անշեշտ մասերի անհավասար հաջորդականությամբ ճկուն դարձած մեղեդին։

Թեև այս երգերը ստեղծվել են տարբեր միջավայրերում, բայց որպես սովետական շրջանի երգեր ունեն ընդհանուր հատկանիշներ։

Անհատ հեղինակների կողմից կամ կոլեկտիվ պայմաններում ստեղծված սովետական շրջանի ժողովրդական երգերն աստիճանաբար լայն տարածում են գտնում ժողովրդի մեջ, դառնալով կոլեկտիվ տրամադրությունների ու ձգտումների արտահայտիչը։ Այդ երգերի հեղինակները հիմնվելով ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունների վրա, իրենց երգերին հաղորդում են նաև սովետական մասսայական երգերին բնորոշ առանձնահատկություններ։

Սովետական շրջանի քրդական երգերն իրենց գեղարվեստական արժանիքներով դեռևս զիջում են ավանդական երգերին։ Դա թերևս բացատրվում է այդ երգերի ստեղծման ու զարգացման պատմական կարճ ժամանակամիջոցով, մինչդեռ ավանդականը դարերի ընթացքում ժողովրդի ձեռք բերած փորձի արդյունքն է։

* * *

Մենք քննարկեցինք քրդական ժողովրդական երգարվեստի ճյուղերն ու ժանրերը և փորձեցինք մեր հավաքած և եղած ձայնագրությունների հիման վրա, հնարավորին չափ, բացահայտել դրանց առանձնահատկությունները։

Ձայնագրությունների ուսումնասիրությունը, ինչպես տեսանք, հաստատում է, որ քրդական ժողովրդական երաժշտությունը

բազմաճյուղ ու բազմաժանր է։ Յուրաքանչյուր ճյուղ իր ժանրերով հանդերձ, ներկայացնում է ժողովրդի երգարվեստի մի բնագավառը՝ իրեն բնորոշ առանձնահատկություններով, ստեղծման ու կատարման պայմաններով։ Այդ ճյուղերի մեջ պատվավոր տեղ ունի գեղջկական երաժշտությունը, որն, անշուշտ, գալիս է դարերի խորքից և հանդիսանում ժողովրդական լայն զանգվածների սեփականությունը։ Նրանում է, որ ամենից ավելի ցայտուն երևան է գալիս ժողովրդի երգաստեղծման շնորհքը։

Քրդական երգարվեստի աշուղական, հոգևոր և քաղաքային ճյուղերը տարբեր ժամանակների ծնունդ են և արտահայտում են ժողովրդի համեմատաբար փոքր հատվածների գաղափարներն ու ձգտումները։ Թվարկված այդ ճյուղերը ներկայացնում են ժողովրդի ընդհանուր՝ ավանդական երգարվեստը, որի ժանրերի տեղաշարժերն ու փոփոխությունները տեղի են տալիս նոր՝ սովետական երգարվեստի ստեղծմանն ու զարգացմանը։

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Քրդական երգարվեստի երաժշտական առանձնահատկությունների ներկա ուսումնասիրությունն ընդգրկում է այդ երաժշտության լադա-ինտոնացիայի, ռիթմի և կառուցվածքի հարցերը։ Աշխատության մեջ, ուսումնասիրվող նյութերին մոտեցել ենք նման ուսումնասիրությունների դեպքում ընդունված ձևով՝ պարզից բարդ սկզբունքով, որը, ինչպես ցույց է տվել Քր. Կուշնարյանը[1], ընդհանուր առմամբ, համապատասխանում է երգարվեստի զարգացման պատմական ընթացքին։

ԼԱԴԱԻՆՏՈՆԱՑԻԱ

Ժողովրդական երգարվեստը բարդ, բազմադարյան մշակույթ է՝ պատմության տարբեր ժամանակաշրջաններում գոյացած ստեղծագործությունների մի ամբողջություն։ Այդ հանգամանքը և երկար ժամանակ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման ճիշտ մեթոդի բացակայությունը, ինչպես ցույց է տվել մի շարք ժողովուրդների երաժշտության տեսության ուսումնասիրման փորձը, ժողովրդական երգարվեստի լադա-ինտոնացիոն էությունը բացահայտելու համար ստեղծում են բազմաթիվ դժվարություններ։ Այժմ, եղած փորձի հիման վրա, երաժշտագետները ձգտում են հարցի լուծման նոր մեթոդներ մշակել՝ ելնելով հնչող նյութի արտահայտչական միջոցների վերլուծությունից։

---

[1] *Տե՛ս Х. С. Кушнарев,* „Вопросы истории и теорий армянской монодической музыки" *աշխատությունը։*

Քրդական երաժշտության լադա-ինտոնացիայի նախնական ուսումնասիրության ընթացքում մենք նախընտրեցինք Քր. Կուշնարյանի հայկական երաժշտության լադերի ուսումնասիրման մեթոդը, որը հիմնվում է Կոմիտասի՝ Կուշնարյանի կողմից խորացված և զարգացված տեսական դրույթների, երաժշտագիտության բնագավառում վերջին շրջաններում կուտակված հարուստ փորձի և, ամենակարևորը, երաժշտական օրինակների մանրակրկիտ ուսումնասիրման վրա։

Կուշնարյանի աշխատության մեջ լուծված են հայ ժողովրդական երաժշտության լադերին վերաբերող բազմաթիվ կարևոր հարցեր, որոնք իրենց նշանակությունը պահպանում են նաև շատ այլ[2], հատկապես արևելքի ժողովուրդների երաժշտության ուսումնասիրության համար։

Կուշնարյանի կարևորագույն դրույթներից են՝ ժողովրդական երաժշտության լադերի քննարկումը նրանց պատմական զարգացման մեջ, տվյալ ժողովրդի բազմաթիվ երգերի լադերը որպես ընդհանուր հատկանիշներով օժտված մի համակարգ ուսումնասիրելը, լադերի արտահայտչական առանձնահատկությունների գնահատումը, լադերը երաժշտական արտահայտչության մյուս միջոցների հետ սերտորեն կապված վիճակում հետազոտելը և այլն։ Երաժշտության տեսական հետազոտության մեթոդական այսպիսի սկզբունքները զգալի չափով նորարարական են և միանգամայն հուսալի։

Քրդական ժողովրդական երաժշտությունը, որպես արևելյան մշակույթ, լադա-ինտոնացիայի հարցերում ունի որոշ ընդհանրություններ հայկականի հետ։ Հիշենք թեկուզ լադերի դիատոնիկ հիմքը, նրանց ոչ օկտավային՝ առանձին օղակներից կառուցված լինելը, օժանդակ հենակետերի և ալտերացված աստիճանների դերը։ Այսպիսի ընդհանրությունները նպատակահարմար են դարձնում քրդական երգարվեստի ուսումնասիրման բնագավառում Կուշնարյանի մեթոդից օգտվելը։

Քրդական ժողովրդական երգերի լադա-ինտոնացիայի մեր ուսումնասիրությունը, որպես նախնական փորձ, անշուշտ ավարտված լինելու հավակնություն չունի։ Դրա հիմնական պատճառ-

---

[2] Կուշնարյանի մեթոդով է գրված Т. Бершадская, Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни, Л., 1961 աշխատության «Основные закономерности ладообразования» բաժինը, էջ 16—20։

ներից մեկն այն է, որ քրդական ֆոլկլորը դեռևս բավարար չափով չի հավաքված։ Այնուամենայնիվ փորձել ենք ավելի քան 400 նմուշների հիման վրա բացահայտել քրդական ժողովրդական երգերի լադային հիմքի պատկերը և հնարավորության սահմաններում նաև պարզաբանել այդ երգարվեստի ոճական հիմնական առանձնահատկությունները։

* * *

Ինչպես արևելքի այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդական ժողովրդական երաժշտության տեմպերացիան անհավասարաչափ է։

Տեմպերացիայի հատուկ ուսումնասիրումը կարևոր նշանակություն ունի լադային սիստեմների առանձնահատկությունների ուսումնասիրության, նրանց արտահայտչական երանգների բացահայտման համար։ Սակայն այդ խնդիրը ներկա աշխատության հնարավորության սահմաններից դուրս է։ Մեզ հետաքրքրող հարցի՝ քրդական ժողովրդական երաժշտության լադերի կառուցվածքային ընդհանուր առանձնահատկությունների ուսումնասիրման այս առաջին փուլում՝ դա թերևս էական նշանակություն չունի և միանգամայն հնարավոր է լադային հնչյունաշարերը քննել հավասարաչափ տեմպերացիայի պայմաններում։

Տարբեր հնչյունաշարեր պարունակող քրդական ժողովրդական երգերի լադերի՝ դրանց կառուցվածքի և արտահայտչականության մեր ուսումնասիրությունը բաղկացած է երեք մասից։ Առաջին մասում դիտվում են լադային որոշակիորեն արտահայտված կենտրոն չունեցող պարզագույն կառուցվածքները, երկրորդում՝ միակենտրոն դիատոնիկ և ալտերացված լադային կառուցվածքները, և երրորդում՝ բազմակենտրոն լադային կառուցվածքները, որոնք ներկայացնում են մեկ երգի՝ երաժշտական միասնական մեկ մտքի սահմաններում տարբեր լադային կառուցվածքների զուգորդումներ։

Պարզագույն լադային կառուցվածքները բնորոշվում են հնչյունների ինտերվալային պարզ հարաբերություններով և դրանց ֆունկցիոնալ թույլ կապերով, միակենտրոն լադային կառուցվածքները՝ տոնիկական օղակի[3] կառուցվածքային առանձնահատկությամբ, իսկ լադային զուգորդումները՝ առանձին լադային ոլորտների կայունությամբ։

---

[3] Տոնիկական օղակի մասին տե՛ս էջ 118։

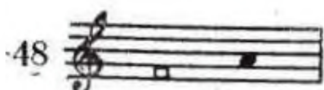
Պարզագույն լադային կառուցվածքներ

Պարզագույն լադային կառուցվածքներ ունեցող երգերը սովորաբար դիտվում են որպես արխաիկ մտածողության արտահայտություն։ Դրանք ասերգային մեղեդիներ են, որոնք թեև հանդիսանում են որոշակի տրամադրությունների և զգացմունքների արտահայտման միջոցներ, բայց դժվար է բնութագրել որպես ձևավորված երգեր։ Դրանք սկզբնավորվել են բացականչություններից, խոսակցության ու լացի ինտոնացիաներից, թեև նրանցում ինտոնացիաները հաճախ չեն ընկալվում որպես ակուստիկական որոշակի հարաբերություններ։

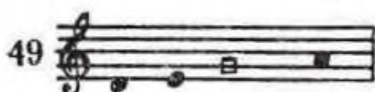
Եղած ձայնագրություններում պարզագույն լադային կառուցվածքներն են՝



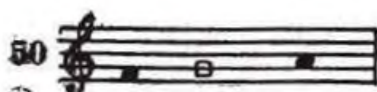
դիխորդ՝ կվարտայի սահմաններում։



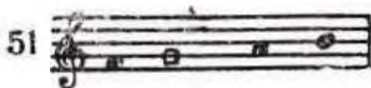
դիխորդ՝ մեծ տերցիայի սահմաններում։



տետրախորդ՝ մաքուր կվինտայի սահմաններում (մեծ սեկունդա, փոքր տերցիա և մեծ սեկունդա հարաբերությամբ)։



տրիխորդ՝ մեծ տերցիայի սահմաններում (երկու մեծ սեկունդաների հարաբերությամբ)։



տետրախորդ՝ մեծացրած կվարտայի սահմաններում (երեք մեծ սեկունդաների հարաբերությամբ)։

Լադային այս կառուցվածքներում, կիսատոների բացակայության պատճառով, ստիճանների միջև թույլ է արտահայտված ձգողականությունը, և երգի ավարտը հաճախ որոշվում է ոչ թե տոնիկայի կայունությամբ, այլ, պարզապես, երգի բովանդակությամբ, խոսքերի ավարտով։ Եթե երգն ունի կանչի, դիմող բնույթ,

ավարտվում է հնչյունաշարի վերևի հնչյունով, եթե հանդարտ, պատմողական բնույթի է՝ միջին կամ ցածի հնչյունով։ Կանչի բնույթ ունի „h'əcəн, h'öceйн“ *(«Հասան, Հուսեյն») բայթը։*

Allegro (♪= 184)

52




Այս ասերգը հիմնվում է կվարտա հարաբերության մեջ գտնվող երկու հնչյունների վրա, շեշտված վերևի հնչյունով, որը և ստեղծում է կանչի զգացողություն և մասամբ հիշեցնում շեփորային հնչողությանը։

Ստորև բերվող «Հաու լա-լա»[4] *մանկական երգում հնչյունները գտնվում են լադային կայունության հավասար դիրքերում, և երգն ավարտվում է ցածի հնչյունով, տեքստն ավարտելու համար։ Այդպես է պահանջում խոսքի ինտոնացիան։*

♩= 104

53


Անկիսատոն լադային կառուցվածքների մեջ համեմատաբար զարգացած է մեծ սեկունդա, փոքր տերցիա և մեծ սեկունդա հարաբերությունը մաքուր կվինտայի սահմաններում։ Այդպիսի հիմքի վրա է ծավալվում „Боре р'əш“ *(«Սև ձի») բայթը (օր. 16)։ Այս երգը իր ինտոնացիոն ոլորտով մասամբ հիշեցնում է «Հասան, Հուսեյն» բայթը, կարծես նրա զարգացումն է։ Երգում առկա են մեծ սեկունդա հեռավորության վրա գտնվող մեղեդիական «զուգահեռ» կվարտաներ՝ հնչյունների դոմինանտա-տոնիկա հարա-*

---

[4] *Ձայնագրությունը Սպ. Մելիքյանի, տե՛ս «Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր», հատոր I, № 246։*

քերությամբ, քանի որ ռիթմական շեշտերը կրում են կվարտա վերընթաց թռիչքից գոյացող հնչյունները։ «Զուգահեռ» կվարտաների հանդիպում ենք նաև ավելի զարգացած լադային հիմքերի վրա ծավալվող երգերում, այն տարբերությամբ, որ դրանք «քողարկված են», գտնվում են հեռու տարածության վրա։

„ha шьлорә" («Հա, սալոր է») երգը իր հիմքում ունի երկու մեծ սեկունդաներից գոյացող տրիխորդային կառուցվածք։ Այս երգը հնչյունների սեկունդային հարաբերություններով, կետագծային ռիթմի դարձվածքներով և հանդարտ տեմպով մասամբ հիշեցնում է ժողովրդական լայնաշունչ երգերը։ Այստեղ ևս հնչյունների ֆունկցիոնալ կապերը որոշ չափով անկայուն են։

Andantino (♩. = 76)

54


Երգը ավարտվում է միջին՝ g հնչյունով։ Քանի որ հարևան հընչյունների համեմատությամբ այդ հնչյունը կայունության առավելություն չունի, հետևաբար չի ընկալվում որպես հաստատուն՝ վերջնական տոնիկա։ Երգը կարող էր ավարտվել նաև ստորին հնչյունով՝ f-ով, եթե այդ հնչյունը g հնչյունի նման հաճախ հնչեր երգի ընթացքում։

Երեք մեծ սեկունդաների հարաբերության վրա է հիմնված «Դոլաբե, դոլաբե»[5] («Ճախարակ, ճախարակ») երգը։

Allegro

55


Երգը, հնչյունների ընթացքի «խստությամբ», հիշեցնում է խոսակցական լեզվի ինտոնացիաներ։ Նախորդ օրինակների նման, այս երգում ևս հնչյունների կայունությունը միանման է։ Ուշագրավ է տրիտոնային դարձվածքը (երկրորդ և երրորդ տակտերում), որ քըրդական երգերում քիչ է հանդիպում։ Այստեղ տրիտոնը հանդես է գալիս հարևան երկու դարձվածքների միջև, որոնք իրենց հարց ու պատասխանի բնույթով որոշ չափով «քողարկում են» նրան։

---

5 Ձայնագրությունը Սպ. Մելիքյանի, տե՛ս «Հայ ժողովրդական եգեր և պարեր», հատ. II, № 253։

Նկատենք, որ վերոհիշյալ երգերը, բացի այն, որ ունեն պարզունակ լադային հիմքեր, միաժամանակ այլ երգերից տարբերվում են իրենց պարզունակ ռիթմա-ինտոնացիոն ոլորտով և պարզ կառուցվածքով։ Այս երգերը արխաիկ մտածողության արտահայտություն լինելով, անշուշտ, գալիս են երգարվեստի զարգացման վաղ շերտերից, մանավանդ որ վաղ շրջանների հետ են առնչվում նաև դրանցից երկուսի՝ բայթերի բովանդակությունը։

Միակենտրոն լադային կառուցվածքներ

Միակենտրոն լադային կառուցվածք ունեցող երգերն ունեն միջին հնչյունածավալ, մինչև կվինտա-սեկստա։ Մեղեդիներին բնորոշ է ռիթմա-ինտոնացիոն զարգացման փոքր շունչ հաճախակի ցեզուրներով, հատվածների պարբերաբար կրկնություններով։ Դրանք ունեն մեղեդիի շարժման ալիքաձև ընթացք։ Հատուկ են նաև տոնիկայի ու հարևան հնչյունների միջև գոյացող «պտտվող» շարժումները, որոնք ստեղծում են տեղում կատարվող քայլի տպավորություն։ Տե՛ս „Т'эши" *(«Իլիկ») երգը (օր. 89)։*

Բացի հիմնական լադային կենտրոնից այս երգերը ունեն տոնիկայից տերցիա, կվարտա կամ կվինտա հեռավորության վրա գտնվող օժանդակ հենակետ։ Տոնիկայի և օժանդակ հենակետի միջև ընկած հնչյունների շարքը ներկայացնում է լադի գլխավոր կամ տոնիկական օղակը, որով և բնորոշվում է տվյալ կառուցվածքի լադային տարատեսակը՝ էոլական, միքսոլիդիական կամ լոկրիական։ Լադի գլխավոր օղակին վերևից կամ ներքևից հաճախ ավելանում են օժանդակ օղակներ, որոնք նպաստում են գլխավոր օղակի ոլորտի հաստատմանը, նրա առանձին հնչյունների դերի ընդգծմանը, վերջապես՝ երգի ընդհանուր արտահայտչականությանը։

Եղած ձայնագրություններում գերակշռում են էոլական կառուցվածքները, *որոնց հիմքում ընկած է էոլական-դորիական հնչյունաշարը*[6]*։*



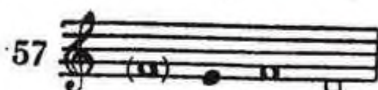
Այս հնչյունաշարում ծավալվող երգերն ունեն տերցիային, կվարտային, կվինտային օժանդակ հենակետեր՝ համապատասխան գլխավոր օղակներով։

---

[6] Աշխատության մեջ բոլոր լադային սխեմաները սկսվում են d հնչյունից։ Տոնիկաները նշվում են □ ,իսկ օժանդակ հենակետերը՝ o նշաններով։

Տերցիային օժանդակ հենակետով կառուցվածքի տոնիկական օղակը արդեն արտահայտում է լադի բնույթը։ Այն, իր մինորային հնչողությամբ, հիմնականում մեղմ, տխուր տրամադրություն է հաղորդում երգերին։ Պատահական չէ, որ լադային նման հիմք ունեն գլխավորապես լացերը, ողբերը։

Երգերը սկսվում են սովորաբար տոնիկայից կամ երկրորդ աստիճանից դեպի օժանդակ հենակետը ընթացքով։ Երգերի կիսակադանսները ավարտվում են օժանդակ հենակետից դեպի երկրորդ աստիճանը վարընթաց շարժումով ու կանգառով վերջինի վրա։ Իսկ վերջնակադանսին բնորոշ է հետևյալ

57


դարձվածքը, որը հաճախ արտահայտում է նաև երգի ծավալման ընթացքը։ Տե՛ս „Хәрибе“ («Պանդուխտ») հարսանեկան երգ-լացը (օր. 28)։

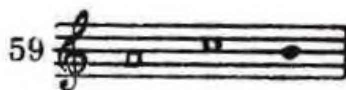
Նույն լադային հիմքը ունի „Сйаро“ («Ձիավոր») մահերգը, այն տարբերությամբ, որ երկրորդ աստիճանը հանդես է գալիս նաև ալտերացված՝ իջեցված վիճակում։

Moderato (♩= 100)

58

Дә һәй ло, сйа - ро, сйа - рә бь - р'ь - сә гә.
дь - ве, р'ь - ме р'ь - к'е - ве мь - ле дәз - ги - не
кьр - йә бәр тә, һ'ь - мә һ'ь - ме кӧ - р'и ба - ва
'ор-т'а мәй - да - не, бьла к'о - ме пьс-ма - ма,
һәй - ло бь - ра. һа - wа бь - дә сәр - гә.

Այս երգի տարբերությունը նախորդից ավելի ծավալուն, զարգացած լինելն է՝ շնորհիվ հիմնական



մոտիվի բազմաթիվ տարբերակված կրկնությունների։

Տերցիային հենակետով էոլական տոնիկական օղակին վերևից սովորաբար ավելացվում է մեծ սեկունդա հեռավորության վրա գտնվող հնչյուն, որը ստեղծում է շղթայվող փոքր օղակ՝ դիխորդ։



Ավելացված հնչյունը երգերում հանդես է գալիս երկրորդ աստիճանի հետ օժանդակ հենակետը շրջապատող հնչյունի դերում։ Հետևենք „Wəpə Xəзал" *(«Արի խազալ») սիրային երգի ընթացքին։*





Երգը ունի երեք ինտոնացիոն ոլորտներ։ Առաջին ոլորտը սահուն ընթացք է տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետ, վերջինը՝ սահուն ավարտ՝ օժանդակ հենակետից տոնիկա։ Իսկ միջին մասում երկու անգամ կրկնվում է լադի կվարտային և սեկունդային հնչյունների միջոցով օժանդակ հենակետը շրջապատող ինտոնացիոն դարձվածքը, որը երգին որոշ աշխուժություն է հաղորդում։ Նկատենք, որ այս երգում երկրորդ աստիճանի դերն ավելի բազմազան է։ Բացի այն, որ ձգտում է դեպի օժանդակ հենակետ, այնտեղից տոնիկա լուծվելու համար, այլև երգի կադանսում սահուն լուծվում է տոնիկայի մեջ։

Լադային այս հիմքի վրա ծավալվող երգերը հակում ունեն ընդլայնվելու նաև տոնիկայից ցած գտնվող հնչյունների հաշվին: Հիմնական օղակին ներքևից շղթայվում է մեծ սեկունդա հարաբերությամբ դիխորդ՝



կամ՝ հարմոնիկ ձգտող հնչյունով թերի տետրախորդ.



Առաջին դեպքում տոնիկայից ցած սեկունդա հեռավորության վրա ավելացող հնչյունը եռակի դեր է խաղում՝ որպես ձգտող հնչյուն տոնիկայի համար, որպես դոմինանտային հնչյուն օժանդակ հենակետի համար և որպես ժամանակավոր միքսոլիդիական տոնիկա: «Лой ль мьн» *(«Լոյ, վայ ինձ») պարերգում այդ հրնհնչյունը իր երեք դերերում էլ հանդես է գալիս:*

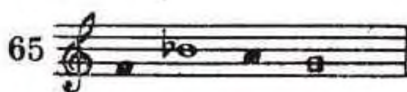
Allegro (♪=152)





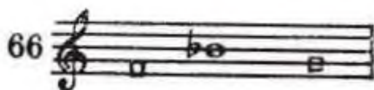


Երգը սկսվում է ցածի ձգտող հնչյունից դեպի օժանդակ հենակետը վերընթաց կվարտա թռիչքով, ուր այդ հնչյունը հանդես է գալիս օժանդակ հենակետի համար դոմինանտային հնչյունի դերում: Թռիչքը լրացվում է վարընթաց շարժումով դեպի լադի տոնիկան.



Այս դարձվածքը սովորաբար հանդես է գալիս երգերի սկզբում, որից հետո սկսվում է օժանդակ հենակետի, երկրորդ աստիճանի և տոնիկայի մեջ արդեն ծանոթ հարաբերության շարադրանքը։ Որպես միքսոլիդական տոնիկա նույն հնչյունը հանդես է գալիս երգի միջին մասում, ուր էոլական տոնիկայից կատարվում է աննկատ շեղում դեպի միքսոլիդիական տոնիկա, այդ հնչյունների մեղեդիական խաղի միջոցով (մեր օրինակում՝ յոթերորդ և ութերորդ տակտերը)։ Էոլական տոնիկան ժամանակավորապես իր կայունությունը զիջում է մետրական կայուն դիրքերում հանդես եկող միքսոլիդիական տոնիկային, որն այնուհետև որպես ներքևի ձգտող հնչյուն, լադի երկրորդ աստիճանի հետ շրջապատում է տոնիկան և լուծվում նրա մեջ։

Սեկունդա տարածության վրա միքսոլիդիական և էոլական ոլորտների փոխհարաբերության այլ դեպքի հանդիպում ենք «Гълави» («Գըլավի») բայթում (օր. 17)։ Այստեղ, շնորհիվ ընդհանուր օժանդակ հենակետի, կատարվում է շեշտակի անցում մի ոլորտից մյուսը, տոնիկաների և օժանդակ հենակետի հետևյալ հարաբերությամբ.


66

Անշուշտ այդ ոլորտների փոխհարաբերության վերջին դեպքը ներկայացնում է նախորդի զարգացումը։

„h'əщи аг'а“ («Հաջի աղա») պարերգում (օր. 41) ներքևից ավելանում է թերի հարմոնիկ տետրախորդ՝ տոնիկայի նկատմամբ, ցածի դոմինանտային և հարմոնիկ ձգտող հնչյուններով։

Ցածի դոմինանտային հնչյունը ձգտում է ուղղակի տոնիկա, և կվարտա թռիչքը զարգացման թափ է հաղորդում երգին։ Իսկ ներքևի հարմոնիկ ձգտող հնչյունը վերևի ձգտող հնչյունի հետ շրջապատում են տոնիկան և լուծվում նրա մեջ։ Այս երգը առանձնապես տարբերվում է այլ երգերից հնչյունների ցայտուն արտահայտված ֆունկցիոնալ հարաբերությամբ, որը շեշտվում է նաև հարմոնիկ ձգտող հնչյունով[7]։

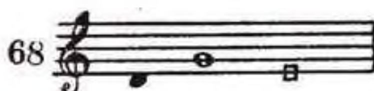
---

[7] Այս հանգամանքը կարող է վիճելի դարձնել երգի պատկանելիությունը արխաիկ կառուցվածքներին։ Հնարավոր է, որ այն ուշ ժամանակների, նույնիսկ պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի ազդեցությունն է կրում։

Հնչյունների ֆունկցիոնալ նույն հարաբերությունները են պահպանվում նաև լադային կառուցվածքի երեք օղականոց այն սիստեմներում, ուր հիմնական օղակը վերևից և ներքևից շղթայված է օժանդակ օղակներով։ Օրինակ «Баве К′орог′ли» («Քոռօղլու հայրը») երգը (օր. 38)։ Երգի հնչյունաշարն է՝



Երգում առկա է ցածր օժանդակ հնչյունի մասնակցությամբ ավանդական դարձվածքը.



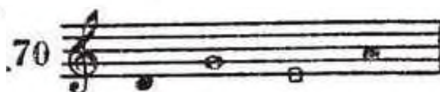
Իսկ վերևի օժանդակ a հնչյունը լադի երկրորդ աստիճանի հետ շրջապատում է օժանդակ հենակետը և կայունացնում նրա դիրքը։

Իր ինտոնացիոն ոլորտով նույն լադային հիմքի վրա ծավալվող երգերից յուրատեսակ է «Фәрхе у Стйа Ал» («Ֆարխե և Ստիա Ալ» բայթը։





Այս երգում կան ցածր ձգտող հնչյունից դեպի լադի օժանդակ հենակետը և տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետի վերևի օժանդակ հնչյունը կատարվող կվարտա թռիչքներ։ Առաջ եկող հետաքրքրական երևույթներն են՝ տարածության վրա «զուգահեռ» կվարտաները



և a հնչյունի շեշտումը որպես ժամանակավոր կվարտային օժանդակ հենակետ։ Եվ այսպես, չնայած այս և «Լոյ, վայ ինձ» երգերի

միատոնայնական լինելուն, դրանցում առկա են նաև լադա-տոնայնական փոփոխականության նախադրյալներ՝ մի դեպքում տոնիկաների, մյուս դեպքում օժանդակ հենակետերի միջոցով։ Այսպիսի փոփոխականության կատարյալ օրինակներին կծանոթանանք «Լադային զուգորդումներ» բաժնում։

Էոլական կվարտային օժանդակ հենակետով լադային հիմքի վրա ծավալվող երգերը հիմնականում ունեն դիմող, ակտիվ բնույթ։ Այս երգերը սովորաբար սկսվում են օժանդակ հենակետի շուտափույթ ցուցադրմամբ՝ երկրորդ աստիճանից դեպի օժանդակ հենակետը սահուն ընթացքով՝



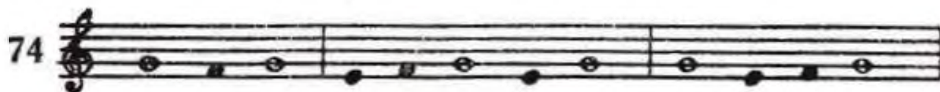
տոնիկայից դեպի օժանդակ հենակետը թռիչքով՝



և կամ ուղղակի օժանդակ հենակետով։



Երգի միջին մասում ևս մեղեդին հաճախակի դիմում է օժանդակ հենակետին, շրջապատելով այն մոտակա հնչյուններով։



Հանգուցալուծումը կատարվում է սահուն, աստիճանական շարժումով դեպի տոնիկա։ Լադային այս կառուցվածքում երկրորդ աստիճանը հիմնականում (բացի կադանսներից) պահպանում է դեպի վեր, դեպի լադի մեդիանտան և օժանդակ հենակետը ձգտելու իր հատկությունը։ Իսկ մեդիանտային հնչյունը հանդես է գալիս հիմնականում օժանդակ հենակետի նկատմամբ ձգտող հնչյունի դերում։ Ստորև բերվող „Гэдэ лаwко" («Այ տղա») սիրային երգում պարբերաբար տեղի ունի վերընթաց շարժում դեպի օժանդակ հենակետ, կանգառ դրա վրա և ալիքաձև վարընթաց շարժում դեպի տոնիկա։

Moderato (♪= 86)













Ուշադրավ են



դարձվածքները, որոնցում շեշտված տերցիային քայլեր կան։ Այդպիսի քայլեր, ինչպես հետագայում կտեսնենք, հաճախակի հանդես են գալիս նաև բարդ լադային հիմք ունեցող երգերում։

Կվարտային հենակետով հիմնական օղակին վերևից շղթայվող օղակը սովորաբար դիխորդ է։



Ավելացած կվինտային հնչյունը սովորաբար հանդես է գալիս մեդիանտային հնչյունի հետ միասին, որոնք ձգտում են դեպի օժանդակ հենակետ։ Այդ՛ հարաբերությունները պարզորոշ արտահայտված են „эрибо„ X *(«Պանդուխտ») երգում։*

Moderato (♩= 104)

78

Хә-ри - бо су-кә we - ран бә - ри бән-де, хә - ри-бьм

ло, ло, ло, ло, ло, ло, мьн хә-ри-би, хә-ри -

бо qöр-ба, су - кә we - ран бә - ри бән - де, хә - ри-бьм

ло, ло, ло, ло. ло. ло. ло, мьн хә - ри - би.

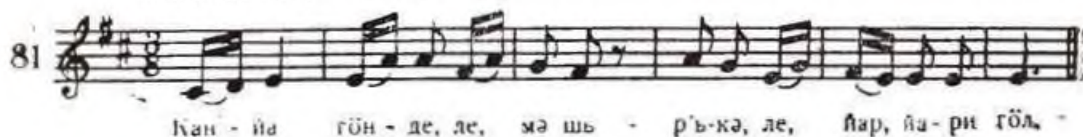
Նկատենք, որ այս երգում ևս հանդես են գալիս վարընթաց զուգահեռ փոքր տերցիաներ.

79

Կվարտային հենակետով էոլական հիմնական օղակին ներքևից սովորաբար կցվում են «բնական» ձգտող հնչյունը և ցածր մեդիանտան, որոնք տոնիկայի հետ կազմում են լոկրիական տրիխորդ.

80

Ավելացած հնչյունները հանդես են գալիս միայն երգի սկզբում և «նախապատրաստում են» տոնիկայի հանդես գալը։ Տոնիկայից ցած գտնվող լոկրիական տրիխորդի հնչյուններով է սկսվում “Йар, йари гöл“ *(«Յար, յար վարդ») պարերգը։*



Կվարտա հենակետով էոլական լադը ընդլայնվում է նաև երկու կողմից՝ վերևից և ներքևից միաժամանակ։ Ինչպես վերևի, այնպես էլ ներքևի օժանդակ օղակների հնչյուններն այս դեպքում էլ պահպանում են իրենց ֆունկցիոնալ առանձնահատկությունները։

Կվինտային օժանդակ հենակետով էոլական լադային հիմքի վրա ընթացող երգերն ունեն հանդարտ, քնարական բնույթ։ Դրանք հիմնականում սիրային երգեր են։ Մեղեդիները սկսվում են կվինտային հնչյունից կամ ներքևից՝ այդ հնչյունը նվաճելուց հետո, հանդարտ՝ հաճախ սեկվենցիոն քայլերով իջնում են դեպի տոնիկա։ Օժանդակ հենակետի ցուցադրումից հետո աստիճանաբար ցուցադրվում են կվարտային, մեդիանտային և վերև ձգտող հնչյունների ինտոնացիոն ոլորտները։

Կվինտային օժանդակ հենակետով, պենտախորդ հնչյունածավալով երգեր մեզ չեն հանդիպել։ Կան երգեր լայն հնչյունածավալով՝ հիմնական օղակին շղթայված օժանդակ օղակներով։ Հիմնական օղակին վերևից ավելանում են լրիվ (լոկրիական), կամ թերի (բաց թողած երկրորդ աստիճանով) տրիխորդներ.



Թե՛ լրիվ և թե՛ թերի տրիխորդի շղթայմամբ ավելացած հնչյունները օժանդակ հենակետի համար հանդես են գալիս շրջապատող հնչյունների դերում։ Սովորաբար երգերը սկսվում են օժանդակ հենակետից դեպի յոթերորդ և ապա՝ վեցերորդ աստիճանները վերընթաց և վարընթաց քայլերով կատարվող բացականչությամբ, կամ՝ հնչյունաշարի չորրորդ աստիճանից դեպի յոթերորդը կվարտա վերընթաց, կամ էլ՝ յոթերորդից չորրորդը վարընթաց թռիչքներով։ Այս շարժումներն ուղղված են դեպի օժանդակ հենակետը.



Նախավերջին՝ կվարտա թռիչք պարունակող դարձվածքը, էոլական տերցիային օժանդակ հենակետ ունեցող լադային հիմքի վրա ծավալվող երգերից մեզ ծանոթ դարձվածք է, մի տարբերությամբ, որ այս դեպքում այն ոչ թե տոնիկայի, այլ օժանդակ հենակետի ոլորտն է հաստատում, որն այնուհետև պետք է ընթանա դեպի տոնիկա։

Երգի միջին մասերում և մինչև ավարտը կատարվում է աստիճանական վարընթաց շարժում դեպի կիսակադանսային և վերջնակադանսային հնչյունները։ Այս երգերում կիսակադանսները ավարտվում են հիմնականում երկրորդ աստիճանով, ուժեղացնելով երգի դինամիկ լարվածությունը։

«Ль мьн hae» *(«Վայ ինձ, հեյ»)* սիրային երգը հիմքում ունի կվինտային օժանդակ հենակետով էոլական լադային կառուցվածք, վերևից շղթայված թերի տրիխորդով։

Moderato (♩= 76)











Ավելացած յոթերորդ աստիճանը ( ) հանդես է գալիս օժանդակ հենակետից հետո, վերադառնում նորից դեպի օժանդակ հենակետ կամ, որևէ դարձվածքի սկզբում թռիչքով անցնում դեպի չորրորդ աստիճանը, այնտեղից օժանդակ հենակետ լուծվելու համար՝ հնչյունների ռիթմական տարբեր հարաբերություններով։



Այդ դարձվածքները հիմնականում զուգորդվում են բացականչական բառերի հետ և իրենց կանչի, խնդրանքի բնույթով ավելի ևս ուժեղացնում բացականչության արտահայտչականությունը։

Հիմնական օղակին ներքևից տրիխորդի սահմաններում ավելացող հնչյունները (ինչպես կվարտային հենակետով կառուցվածքներում) հանդես են գալիս երգի սկզբում և ձգտում դեպի տոնիկա։ Տե՛ս «Əман, əман» *(«Աման, աման»)* ***երգը (օր. 40)։***

Միքսոլիդիական լադային կառուցվածքների *հիմքում ընկած է միքսոլիդիական-իոնական հնչյունաշար.*



Այս հնչյունաշարում ծավալվում են հիմնականում պարային, մարտական և քայլերգային պայծառ բնույթի երգեր, մասնավորապես հերոսական „Дьм-дьм" *(«Դըմ-դըմ») էպոսից երգվող հատվածները։ Դրանք քառակուսի կառուցվածք ունեն։ Միքսոլիդիական լադային կառուցվածքները քրդական երգերում ներկայանում են տերցիային, կվարտային և կվինտային օժանդակ հենակետերով։*

Տերցիային օժանդակ հենակետով միքսոլիդիական լադային հիմք ունեցող երգերը սովորաբար սկսվում են տոնիկայից կամ երկրորդ աստիճանից դեպի օժանդակ հենակետ շարժումով։ Միջին մասերում, տոնիկայի, երկրորդ աստիճանի և օժանդակ հենակետի միջև ինտոնացիոն խաղ է գոյանում, որը վերջում լուծվում է տոնիկայում։ Նման լադա-ինտոնացիոն հիմք ունի « һəй зальм » *(«Այ զուլում»)* ***պարերգը։***



Երկրորդ աստիճանը, ինչպես էոլական տերցիային օժանդակ հենակետով լադային կառուցվածքում, այստեղ ևս հիմնականում ձգտում է դեպի օժանդակ հենակետ և սակայն՝ դեպի տոնիկա։ Այս երգին առանձնակի գունեղություն են հաղորդում տակտերի տարբեր մասերում հանդես եկող սինկոպային դարձվածքները, որոնք շեշտում են լադի տոնիկան և երկրորդ աստիճանը։

Տերցիային հենակետով միքսոլիդիական հիմնական օղակին ցածից սովորաբար շղթայվում են դիխորդ, լրիվ կամ թերի տետրախորդ։



Դիխորդի շղթայման դեպքում ցածի ձգտող հնչյունը հանդես է գալիս լադի երկրորդ աստիճանի հետ, տոնիկան շրջապատելով։ Այդ հարաբերությունները պարզ արտահայտված են „Т'әши“ *(«Իլիկ») երգում։*



Ինչպես այս, այնպես էլ նման լադային հիմքի վրա զարգացող այլ երգերի կիսակադանսները սովորաբար ավարտվում են

հնչյունաշարի երկրորդ աստիճանով, շեշտելով լադի լոկրիական ոլորտը։ «Իլիկ» երգում թե՛ տոնիկան և թե՛ երկրորդ աստիճանը (կիսակադանսներում) հաստատվում են հարևան հնչյունների «պտտվող» շարժումների միջոցով։



Ցածից ավելացող լրիվ և հաճախ թերի տետրախորդի դեպքում մեղեդիները ավելի կամային, քայլերգային բնույթ ունեն, մանավանդ երբ տետրախորդի ցածի հնչյունը, որը հարաբերում է տոնիկային որպես դոմինանտա, հանդես է գալիս տոնիկայի և օժանդակ հենակետի հետ, հաջորդաբար կամ որոշ տարածության վրա, ստեղծելով մեղեդիական կվարտսեկստակորդի հնչողություն։ Նման ինտոնացիոն դարձվածքներ կան „Дьм-дьм" («Դըմ-դըմ») էպոսից երգվող հատվածում։



Əw хöр-ми - нə, бь, хwəш хöр - ми - нə, бь, qь - са ха - не



Чəнг - зе - р'и - нə, чь дь-вем р'ао-тə, qə дə-рəw һни - нə.

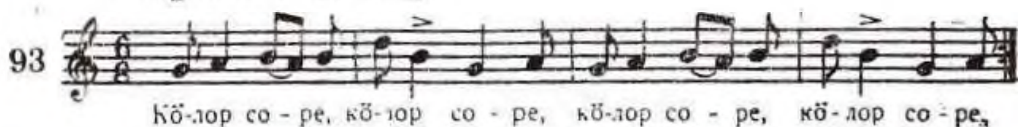
Այս օրինակում հիմնական օղակին կցված է թերի տետրախորդ, ուր ներքևի ձգտող fis *հնչյունը հանդես է գալիս իր՝ ձգտող դերում, իսկ տետրախորդի ծայրի հնչյունը՝ դոմինանտայի դերում։ Մեղեդիական կվարտսեկստակորդը ամեն անգամ թափ է հաղորդում երգին։*

Տերցիային օժանդակ հենակետով միքսոլիդիական լադային կառուցվածքին վերևից ավելանում է թերի տրիխորդ, հնչյունաշարի չորրորդ աստիճանի բացակայությամբ։



Լադային նման կառուցվածք ունեն պարերգերը, կատակային երգերը։ Ավելացած հնչյունը հանդես է գալիս օժանդակ հենակե-

տից հետո, վերադառնում դեպի օժանդակ հենակետ և, ինչպես նախորդ դեպքում, համընկնում է բացականչությունների հետ։ Սակայն մի տարբերությամբ, որ այս դեպքում այն հանդես է գալիս տոնիկական մաժոր եռահնչյունի կազմում, փոխհաջորդաբար և բացականչություններին հաղորդում է կենսուրախ, անհոգ բնույթ։





“Кöлор соре“ («Կարմիր գույն») երգը կատակային է, գոյանում է փոքր ալիքաձև ֆրազի անընդհատ կրկնություններից։ Ավելացած կվինտային հնչյունը հանդես է գալիս ֆրազների կենտրոնական մասերում որպես ինտոնացիոն գագաթ, ձգտում դեպի օժանդակ հենակետ և դեպի տոնիկա։

Իսկ „Чил h'əйран“ («Ջիլ հեյրան») և „Шəрифо л ао («Շարիֆո որդի») պարերգերն[8] ունեն վերևից և ներքևից շղթայված օժանդակ օղակներ։ Վերևից ավելանում է մեծ սեկունդա հարաբերությամբ գլխորդ և ներքևից՝ հնչյունաշարի միայն ցածր կվարտային հնչյունով և տոնիկայով կազմված թերի տետրախորդ։





[8] Այդ պարերգերն ունեն միանման լադա-ինտոնացիա։ Երկուսն էլ հրատարակվել են Ն. Ջաուարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուում, էջ 28, 44։

վերևից ավելացած հնչյունը հանդես է գալիս անցողիկ, շրջապատող հնչյունի դերում, իսկ ցածից ավելացածը՝ դոմինանտային հնչյունի դերում։ Երկու երգում էլ դոմինանտային հնչյունը երևան է գալիս կիսակադանսներում (նախադասությունների վերջում), տոնիկայից հետո, տակտի թույլ մասում։ Կարծես մեղեդին մի պահ նահանջում է դեպի հնչյունաշարի ցածի կետը, որպեսզի այնտեղից թափով անցնի դեպի նոր կառուցվածք և դեպի տոնիկա։

Առայժմ հաջողվել է հայտնաբերել ***կվարտային օժանդակ հենակետով միքսոլիդիական կառուցվածք*** *ունեցող մեկ երգ։ Դա ուրախ, անհոգ բնույթի մանկական* „Ле,ле“ *(«Լե, լե») երգն է։*



Երգը սկսվում է օժանդակ հենակետից, վարընթաց սահուն շարժումով հասնում տոնիկա և վերևի ձգտող հնչյունի միջոցով հաստատվում դրա վրա։ Նույնպես մեկ երգ „Qəwле Шəрфəдине“ *(«Շարֆադինի դավլը») ունի* ***կվինտային օժանդակ հենակետով միքսոլիդիական լադային կառուցվածք*** *(օր. 14)։ Այս մեղեդին ես սկսվում է օժանդակ հենակետից և միջին հնչյունների վրա մի փոքր հապաղելով, աստիճանաբար իջնում է տոնիկա։*

Լոկրիական լադային կառուցվածքները *ծավալվում են լոկրիական-փռուգիական հնչյունաշարում։*

96

Լոկրիական տոնիկայով ունենք միայն ***տերցիային օժանդակ հենակետով լադային կառուցվածք։*** *Այդ*

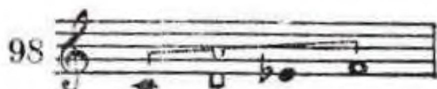
լադային հիմքի վրա են ծավալվում մի շարք բայթեր և պարերգեր։ Ստորև բերվող օրինակը բայթ է։





Այստեղ երկրորդ աստիճանը հավասարապես ձգտում է դեպի օժանդակ հենակետ և, ֆրազների վերջում՝ դեպի տոնիկա։

Տերցիային օժանդակ հենակետով լոկրիական լադային կառուցվածքին ներքևից սովորաբար շղթայվում է մեծ սեկունդա հարաբերությամբ դիխորդ.



Ավելացած հնչյունը հանդես է գալիս տոնիկայի նկատմամբ ձգտող հնչյունի և, երբեմն, օժանդակ հենակետի նկատմամբ ներքևի դոմինանտային հնչյունի դերում (ինչպես տերցիային հենակետով էոլական լադային կառուցվածքում)։

„Ə'дле“[9] *(«Ադլե») պարերգում այն հանդես է գալիս օժանդակ հենակետի համար դոմինանտային հնչյունի դերում։*





Հետաքրքրական են երգի կադանսային դարձվածքները, ուր ձգտող հնչյունների լուծումը հնարավորության չափ ուշացվում

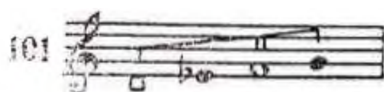
---

[9] *Օրինակը բերված է Ն. Ջաուարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 11։*

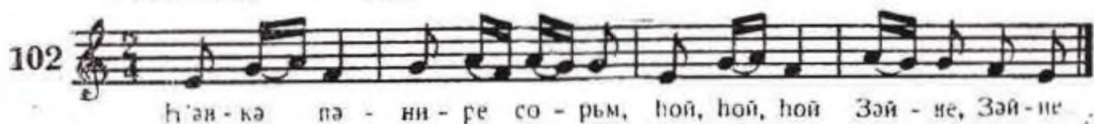


է։ Վերևի ձգտող հնչյունը նախ ընթանում է դեպի ցածի ձգտող հնչյունը, այն իր հերթին թռիչք է կատարում դեպի օժանդակ հենակետը որպես վերջինի համար դոմինանտային հնչյուն և միայն այնտեղից սահուն ընթացքով լուծվում դեպի տոնիկա։ Ստացվում է թերի և լրիվ զուգահեռ փոքր տերցիաների վերընթաց հաջորդականություն, որը լադային նույն հիմքի վրա զարգացող երգերի կաղանսային բնորոշ դարձվածքներից է։

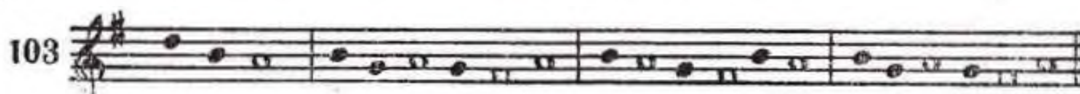
Լոկրիական տերցիային հենակետով լադին վերևից սովորաբար ավելանում է մեծ սեկունդա հարաբերությամբ դիխորդ.



Ավելացած կվարտային հնչյունը լադի երկրորդ աստիճանի հետ շրջապատում է օժանդակ հենակետը։ Օրինակ՝ „Зә йне“ («Զայնե») երգը[10]։



Միայն մեկ „Горийә, горийә“ («Մատաղ, մատաղ») պարերգը (օր. 42) ունի վերևից շղթայված թերի տետրախորդ, բաց թողնված տերցիային (ընդհանուր հնչյունաշարի կվինտային) հնչյունով։ Ավելացած հնչյունները հանդես են գալիս երգի սկզբում և ձգտում դեպի օժանդակ հենակետ։ Երգի ընթացքն է.



Նկատենք, որ g, a, h, d', հնչյունները կազմում են թերի պենտատոնիկա, որը քրդական երգերում հազվադեպ երևույթ է։

---

[10] Օրինակը բերված է Ն. Ջաուարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 54։

Ալտերացված հնչյունաշար ունեցող լադային կառուցվածքներ

Ալտերացված հնչյունաշար ունեցող լադային կառուցվածքները, անշուշտ, առաջ են եկել դիատոնիկ լադային կառուցվածքների տարբեր աստիճանների ձևափոխման հետևանքով։ Որոշ դեպքերում, օրինակների միջոցով, հնարավոր է հետևել դիատոնիկ լադի աստիճանների ալտերացիայի հետևանքով լադային նոր կառուցվածքի գոյացմանը (տե՛ս «Լադերի զուգորդումներ» բաժնում «Ah'мәде Р'они» *(«Ահմադե Ռոնի») երգը, (օր. 113), իսկ որոշ դեպքերում գործ ունենք պատրաստի արդյունքի՝ կազմակերպված լադային նոր կառուցվածքի հետ։ Եթե հետևենք մեծացրած սեկունդա պարունակող լադային կառուցվածքի գոյացմանը (տե՛ս նույն օրինակը), կնկատենք, որ այն ստացվում է միքսոլիդիական լադում երկրորդ աստիճանի կես տոն իջեցումով, որի շնորհիվ հնչյունաշարը դառնում է «հարմոնիկ»։*



Այսպիսի մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածք ունի „Хәзале“ *(«Եղնիկ») պարերգը։*

Moderato (♩. = 72)

105

Ль сь-ра, бь hа, ль сь-ра, бь hа, Хә-за-ле, бь hа, Хә-за-ле.

Տոնիկային օղակը փոքր սեկունդա, մեծացրած սեկունդա և փոքր սեկունդա հարաբերությամբ տետրախորդ է։ Օժանդակ հենակետն է d-*ն։ Երգը բաղկացած է կրկնվող փոքր ալիքներից։ Զնայած զարգացման պարզ սկզբունքին, շնորհիվ սինկոպայով շեշտված համարձակ վերընթաց քայլերից հետո վարընթաց կրկնվող մեծացրած սեկունդաների գունեղ երանգավորման, այն ձեռք է բերում մեղմ, քնքուշ արտահայտություն։*

Ալտերացված հնչյունաշար ունի նաև „Мьh'о“ *(«Մհո») սիրո երգը։ Դրա հնչյունաշարի խրոմատիզմը ևս առնչվում է «հարմոնիկ» հնչյունաշարի ինտերվալային առանձնահատկություն-*

ների հետ։ Երգն ունի փոքրացրած կվարտա, որը գոյանում է հարմոնիկ հնչյունաշարի իջեցված աստիճանի ու դրանից ցած գտնվող կվարտային հնչյունի հարաբերությամբ։

Allegretto (𝅗𝅥= 100)

106

А-ла Мь-h'о. ль мьн да - йə стер - ка ху - лə,

кə - ч'е ль мьн да - йə стер - ка ху - лə.

he Мь-h'о, шəw-qe да - йə rŏhe-p'a шех Р'ə-су - лə,

шəw - qe да - йə röhe - p'a шех Р'ə - су - лə,

Мь - h'о wи, wи, wи, wи. wи. wи, wи, wи, wи, wи, wи. wи.

Երգի հնչյունաշարն է՝

107

լադի օժանդակ հենակետն է g-ն։ Լադը կարելի է բնորոշել որպես տերցիային օժանդակ հենակետով և ցած չորրորդ աստիճանով լոկրիական կառուցվածք։ Փոքրացրած կվարտա կազմող հնչյուն-ների հարաբերություն կա երգի սկզբում, որը որոշում է ամբողջ երգի հուզական տրամադրությունը։

Լադերի զուգորդումներ[11]

Երաժշտական ժանրերի բազմացմամբ և երգերի բովանդակու-թյան բարդացմամբ, բարդացել է և նրանց լադային հենքը։ Առաջ

[11] *Լադերի զուգորդումներ պարունակող կառուցվածքները, ըստ էության, բազ-*

են նկել տարբեր լադային կառուցվածքների տարբեր հարաբերություններով զուգորդումներ։ Լադային բարդ կառուցվածքներն էլ իրենց հերթին օժանդակում են երգերի բովանդակության խորացման՝ օրինակ դրամատիկ բնույթի ստեղծմանը։

Լադային զուգորդումների վրա են հիմնված գլխավորապես լայնաշունչ երգերը՝ պատմական, սիրային երգերը, վիպերգերը։ Դրանք ունեն մեծ հնչյունածավալ, լայն զարգացում և բարդ կառուցվածք։ Մեղեդիները սովորաբար ծավալվում են վարընթաց ուղղությամբ։ Դրանք իրենց բնույթով քմահաճ են, հնչողությամբ՝ լարված։ Այս երևույթը կապված է լադային գունեղ հիմքի, կարճ ժամանակամիջոցում կոնտրաստ ռեգիստրների հակադրության, խառը չեշտավորված ռիթմի, ինտոնացիոն ֆոնդի հաճախակի փոփոխման, երգային և ասերգային դարձվածքների փոխհաջորդման, թռիչքների և մեղեդիական զարդարանքների առատության հետ։

Եղած ձայնագրություններում հաջողվել է նկատել լադային ոլորտների զուգորդման երկու տեսակ՝ միաձույլ և բաժան։[12] Առաջին դեպքում նախնական լադային ոլորտը չի հաստատվում, և մեղեդին անցնում է երկրորդին, այնտեղից երրորդին և այլն։ Երկրորդ դեպքում զուգորդվում են համեմատաբար հաստատված, կայունացված ոլորտներ։

Լադերի միաձույլ զուգորդումները կատարվում են նույն հնչյունաշարում տարբեր տոնիկաներ և օժանդակ հենակետեր, նույն տոնիկայով տարբեր օժանդակ հենակետեր և նույն տոնիկայով ու օժանդակ հենակետով տարբեր հնչյունաշարեր ունեցող կառուցվածքների միջև։

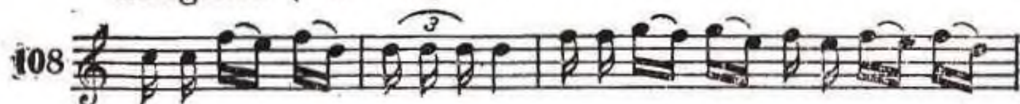
Մեր օրինակներում տարբեր տոնիկաներով լադային կառուցվածքների միաձույլ զուգորդումը կատարվում է դորիական հնչյունաշարում գոյացող, տարբեր հենակետերով միքսոլիդիական և էոլյան լադերի միջև։

Իր հիմքում տարբեր տոնիկաներով և օժանդակ հենակետերով լադային ոլորտների փոփոխականություն է պարունակում „Wəpə ло, ло“ («Արի, լո, լո») երգը։

մաօղակ լադեր են։ Այդ օղակները որքան էլ ինքնուրույն են, բայց քանի որ մի երգում են հանդես գալիս, ներկայացնում են մի ամբողջական՝ զարգացած լադային սիստեմ։

[12] Տեսակների բաժանման հարցում նկատի ենք ունեցել լադերի զուգորդումների ուսումնասիրման Ֆ. Ռուբցովի սկզբունքը։ Տե՛ս Ф. А. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен, Л., 1964.

Allegretto (♪= 140)

108


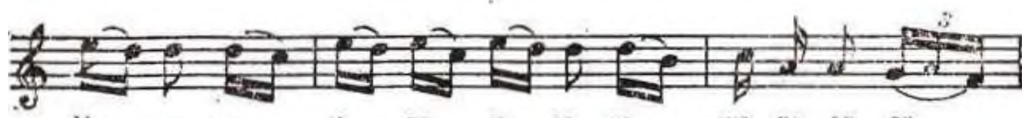
Wə-pə лo, лo, wə-pə лo, лo, wə-pə лo, лo, wə-pə лo, лo,



wə-pə лo, лo. Да - е мə' - ру-мə, мə-лə мə да - ни - нə



зo-зa - кәк, зo-зa - не мер-гə ми-ре Му-се бə-ге.



У, лo, лo, у, лo, у, лo, лo, wə-pə лo, лo,

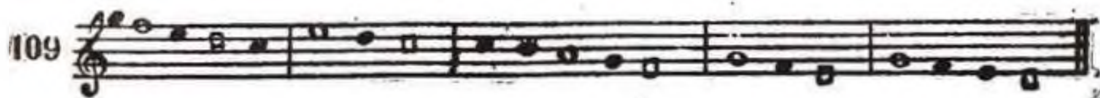


wə-pə лo, у, лo, лo, wə-pə лo, лo, wə-pə лo, лo, у, лo, лo,



wə-pə лo, лo, wə-pə лo, лo, wə-pə лo, лo.

Երգի լադային առանձին ոլորտներն են.

109


Սկզբում ցուցադրվում է c', d', e', f', g' *էոլական ոլորտը* d' *տոնիկայով, և* f' *օժանդակ հենակետով, այնուհետև անցում է կատարվում դեպի* c', d', e' *միքսոլիդիական ոլորտը* c' *տոնիկայով և* e' *օժանդակ հենակետով։ Երգի վերջավորությանը մոտ մեղեդիի վարընթաց սեկվենցիոն շարժումը առաջ է բերում անցողիկ ոլորտներ, իրենց ժամանակավոր՝* f, e, *կենտրոններով և* a, g *օժանդակ հենակետերով։ Վերջում մեղեդին համարձակ իջնում է դեպի ցածր ռեգիստրը՝ դեպի էոլական* d, e, f, g, *ոլորտը,* d *տոնիկայով և* g

օժանդակ հենակետով։ Այսպիսով, հնչյունաշարը բաժանվում է տարբեր բնույթի մի քանի ոլորտների՝ իրենց կենտրոններով և օժանդակ հենակետերով, որոնք մեղեդիի վարընթաց շարժման ընթացքում սահուն հաջորդում են միմյանց։

Ստորև բերվող „ə'ли ar'a" *(«Ալի աղա») երգի լադային հիմքում առկա են միաձույլ զուգորդման առաջին և երկրորդ՝ օժանդակ հենակետերի փոփոխականության հետ կապված դեպքերը։ Միքսոլիդիական կվարտային հենակետով լադային ոլորտից անցում է կատարվում դեպի կվարտա ցած՝ կվարտային հենակետով և այնուհետև նույն տոնիկայով տերցիային հենակետով՝ էոլական ոլորտները։*

Allegro (♪= 136)

110

Երգի առանձին լադային ոլորտներն են.

111



Միաձույլ զուգորդման վերջին դեպքն առնչվում է նույն տոնիկայի և օժանդակ հենակետի պայմաններում հնչյունաշարի փոփոխման հետ, որը հետևանք է ալտերացիայի՝ նախորդ հնչյունաշարի հնչյուններից մեկի բարձրության փոփոխման։ Եղած ձայնագրություններում նման փոփոխականություն նկատվել են կվարտային հենակետերով էոլական և լոկրիական, միքսոլիդիական և մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքների միջև։

Էոլական և լոկրիական լադային կառուցվածքների մոտ տարածության վրա փոփոխականության օրինակ է „Лап динә" *(«Խենթուկ է»)*[13] *պարերգի լադային հիմքը։*

Allegretto (♩= 120)

112

Лап ди-нә, лап ди - нә, к'а-wа ньн лап ди - нә,

к әін - һә сәр го - вән - де, ч'әп-ла дь - вә тн - нә

Երգի նախադասությունների երկրորդ ֆրազներում էոլական լադի երկրորդ հնչյունը իջնում է կես տոն ցած, փոխելով լադի էոլական երանգավորումը լոկրիականի, ավելի ևս ուժեղացնելով ձգտումը դեպի լադի տոնիկան։

Էմոցիոնալ հագեցվածությամբ հատկապես աչքի են ընկնում միքսոլիդիական և մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքների փոփոխականության վրա հիմնված երգերը։ Հետևենք „Аһ'мәде Р'они" *(«Ահմադե Ռոնի») սիրային երգի ընթացքին։*

Այստեղ գերակշռում է մեծացրած սեկունդայով լադային ոլորտը, որով սկսվում և ավարտվում է երգը։ Միջին մասում սկիզբ են առնում երկրորդ աստիճանի ցած և բարձր հնչյուններով տատանումները, որոնք առաջ են բերում միքսոլիդիական և մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքների փոփոխականություն։ Վերջում կրկին հաստատվում է ցած երկրորդ աստիճանի և միքսոլիդիական ոլորտի տերցիային հնչյունի միջոցով առաջացած մեծացրած սեկունդայով լադային կառուցվածքը։ Այսպիսով՝ դեռևս չհաստատված միքսոլիդիական ոլորտն իր դիրքերը զիջում է

---

[13] *Օրինակը բերված է Ն. Ջաււարիի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 49։*

Andante (♩= 68)

113

Ah- мə - до Р'о - ни h'əй-ран. тö нə ми-ри, нə h'a-кь-ми,

кö-р'о гə - дə, тö нə ми - ри, нə h'a-кь-ми, ль ба-ра дь - ле

мьн ə'в-да-ла хö - де - дə, та - вик жь гıв-йа'бь - hа - ре мə - hа гö - ла - не,

ни - са - не, а - да - ре, ль сар синг у бə-ре мьн ə'в-да- ла хö-де-дə

нə дö - хö - рь - щи, нə дь - ба - ри, Ah-мə - до ло,

ло, ло, лой, ло, лой, ло, лой, ло, лой, ло, лой, ло лой, ло,

лой, ло, лой, ло, лой, ло, лой, ло, лой, ло, лой, ло,

лой, ло, лой, ло, ло, ло, ло. ло, ло, ло,

Бəс - на - е р'ə-бə - не ле, го р'ə - бəн бь - ми - ни.

Նույն տոնիկայով և օժանդակ հենակետով մեծացրած սեկունդա պարունակող լադային ոլորտին։

Եվ վերջապես, մեկ երգում հանդիպում ենք լադային մի քանի ոլորտների ավելի բարդ, միաձույլ հարաբերություններ, որոնք

արդյունք են երգի նույնքան բարդ բովանդակության։ Նման օրինակներ են Կոմիտասի ձայնագրած քրդական վիպերգերը։ Ծանոթանանք «Քուլըք Գյարօ» («Կյառ ու Քյուլըգ») ժողովրդական վեպից Կոմիտասի կատարած երկրորդ ձայնագրությանը[14]։

M. M. ♩= 132

114

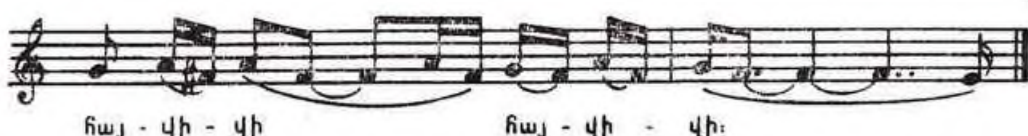












Այս օրինակում աստիճանաբար փոխվում են առանձին լադային ոլորտների հնչյունաշարերը (կապված ընդհանուր հնչյունաշարի 5-րդ և 6-րդ աստիճանների բարձրությունների փոփոխման հետ) և տոնիկաները՝ օժանդակ հենակետերով հանդերձ։

Երգի հնչյունաշարն ու զուգորդվող ոլորտները տե՛ս օր. 115։ Իրար հաջորդում են տարբեր հենակետերով մաժոր և մինոր բնույթի լադային ոլորտներ, և կենտրոնական դիրքում է մեծացրած սեկունդայով ոլորտը։ Մի երգում տարբեր բնույթի ոլորտների նման

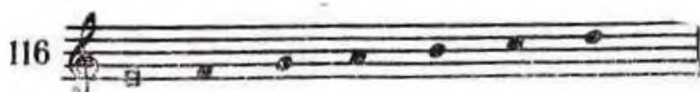
[14] «Կյառ ու Քյուլըգ» վեպի և երգի բովանդակության մասին տե՛ս 20—21 էջերում։





հաջորդափոխությունը, մեղեդիի ինտոնացիայի և ռիթմի ճկուն ընթացքի հետ, իրական հիմք է դառնում տվյալ դեպքում վիպերգի՝ ողբերգություն ապրող հերոսի բարդ հոգեվիճակի դրսևորման համար։

Կոմիտասի ձայնագրած յուրաքանչյուր երգում առկա է լադային ոլորտների մի նոր հարաբերություն։ Այսպես, նույն վեպի առաջին ձայնագրության հնչյունաշարն ու զուգորդվող լադային ոլորտներն են՝

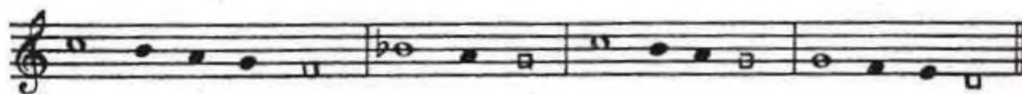




«Ղանդիլի Սիափուշ» վիպերգի հնչյունաշարն ու զուգորդվող ոլորտներն են՝







և այլն։

Նմուշների սակավության պատճառով հնարավոր չէ բացահայտել մեկ երգի մեջ լադային տարբեր ոլորտների միաձույլ զուգորդման ընդհանուր օրինաչափությունները, բայց բերված օրինակների միջոցով կարելի է ընդգծել լադային զուգորդումների ընդհանուր պատկերի հետաքրքիր, բազմազան և բնորոշ լինելը։ Քրդական վիպերգերում տեղ գտած այդպիսի հետաքրքրական երևույթը մենք տեսնում ենք Կոմիտասի արժեքավոր ձայնագրությունների շնորհիվ։

Լադերի բաժան զուգորդումների ժամանակ կատարվում է լադային ֆունկցիոնալ կապերի համեմատաբար լրիվ վերափոխում։ Այն օժանդակում է բաժանելու, հակադրելու կամ համադրելու երգի տարբեր դրվագները և, սովորաբար տրամադրության հանդարտման միջոց է հանդիսանում։

Եղած ձայնագրություններում բաժան զուգորդումը հիմնականում կատարվում է տոնիկաների մեծ սեկունդա հարաբերությամբ տարանուն լադերի միջև։ Դրանք են՝ լոկրիական տերցիային կամ կվարտային և էոլական կվարտային օժանդակ հենակետերով լադերը՝ տոնիկաների վարընթաց հարաբերությամբ, և միքսոլիդիական տերցիային կամ կվարտային ու էոլական տերցիային օժանդակ հենակետերով լադերը՝ տոնիկաների վերընթաց հարաբերությամբ։

Լոկրիական և էոլական լադային ոլորտների բաժան զուգորդման հիմքի վրա է զարգանում „Шехе Сэда'нйа у дота гöрща" («Սադանյա շեխը և վրացի աղջիկը») բայթի երկրորդ հատվածը.

Allegretto (♪=120)

118

Тö нə лаw - ке qə - лəн - дə - ри, тö нə хорть - ке

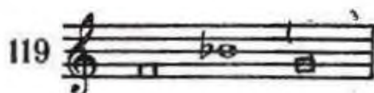
гəр - дəн зə - ри, тö нə лаw - ке ба - бəг ə - зьм,

тö qот но - на се - ва дьгə - зи.

Երգը սկսվում և մինչև նախավերջին տակտը հնչում է տերցիային օժանդակ հենակետով լոկրիական լադում՝ fis տոնիկայով և վերջում միայն իջնում դեպի e էոլական տոնիկան, լուծելով լոկրիական ոլորտի անկայունությունը։ Լադային մի ոլորտից մյուսին անցումը կատարվում է ընդհանուր օժանդակ հենակետի միջոցով։

Առավել հետաքրքրական է միքսոլիդիական տերցիային կամ կվարտային և էոլական տերցիային հենակետով լադերի փոխհարաբերությունը։ «Гьлави» («Գլավի») բայթում (օր. 17) անցումը նույնպես կատարվում է ընդհանուր օժանդակ հենակետի միջոցով։ Մի դեպքում մեղեդին օժանդակ հենակետից իջնում է մինչև միքսոլիդիական, մյուս դեպքում՝ մինչև էոլական տոնիկան և հաստատվում դրանց վրա։

Ընդհանուր օժանդակ հենակետի և տոնիկաների հարաբերությունը, տերցիային օժանդակ հենակետով էոլական լադային կառուցվածքից մեզ ծանոթ ֆորմուլն է՝



այն տարբերությամբ, որ այստեղ f-ը միքսոլիդիական տոնիկա է և ոչ ձգտող հնչյուն։

Երկրորդ օրինակը „hоп ә'рәбо" («Հոպ Արաբո») կատակային բնույթի պարերգն է։



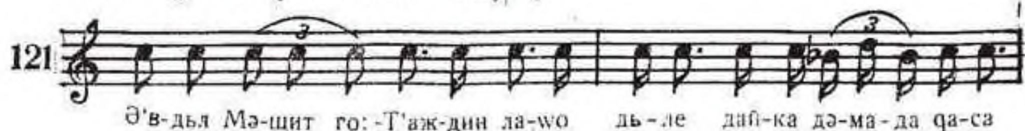


Այս երգում օժանդակ հենակետերը տարբեր են։ Ընդհանուրը g հնչյունն է, որը լադային առաջին ոլորտի համար վերևի ձգտող հնչյունի և երկրորդի համար՝ տոնիկայի դերում է հանդես գալիս։ Եթե ուշադիր զննենք, երգի կադանսում նորից կնկատենք նույն ծանոթ ֆորմուլը՝ հնչյունների ֆունկցիոնալ նույն հարաբերություններով։

Բերված երեք օրինակներում էլ լադերի բաժան զուգորդումները կատարվեցին վերջնակադանսներում, որը նպաստում է երգերի հանդարտ ավարտին։

Եվ, վերջապես, „Ә'вдьл Мәщит" («Ավդլ Մաջիթ») երգը հիմնվում է հաջորդաբար լադային միաձույլ և բաժան զուգորդումների վրա։

Allegretto (♩= 108—112)













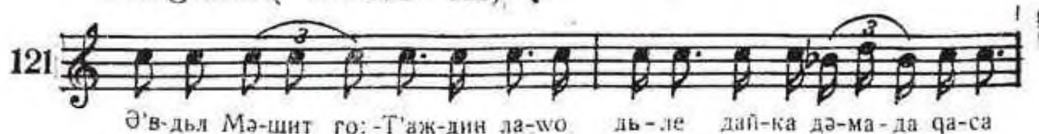


Բերված երեք օրինակներում էլ լադերի բաժան զուգորդումները կատարվեցին վերջնակադանսներում, որը նպաստում է երգերի հանդարտ ավարտին։

Եվ, վերջապես, „Ә'вдьл Мәщит" *(«Ավդլ Մաջիթ») երգը հիմնվում է հաջորդաբար լադային միաձույլ և բաժան զուգորդումների վրա։*

Allegretto (♩= 108—112)

121















մակարգերի հետ։ Մինչդեռ, անվիճելի է, որ ինչպես այլ ժողովուրդների, այնպես էլ քրդական ազգային երաժշտությունը ինքնատիպ է։ Եվ այդ ինքնատիպության հիմքը պետք չէ փնտրել որևէ մեկ, առանձին վերցրած արտահայտչամիջոցի ինքնատիպության մեջ։ Այստեղ կարևոր են բոլոր միջոցների ամբողջությունը, մասնավորապես տվյալ լադային հիմքի վրա ինտոնացիայի ծավալման ընթացքը։

Մեր ուսումնասիրության մեջ երգերի լադային հիմքին զուգահեռ ինտոնացիաների ծավալման ընթացքի և բնորոշ դարձվածքների բացահայտման միջոցով փորձեցինք մասամբ պատասխանել նաև այդ հարցին։

Ռ Ի Թ Մ

Քրդական ժողովրդական երգերն ունեն ռիթմական երեք կերտվածք՝ պարային, երգային և աներգային[15]։ Ամեն կերտվածք ունի իր յուրահատկությունները։ Ժողովրդական երգերի ռիթմի ուսումնասիրությունը կփորձենք տանել այդ յուրահատկությունների բացահայտման ուղիով, որը որպես սկզբունք կիրառված է նաև այլ ժողովուրդների երաժշտության ուսումնասիրման բնագավառում։ Ուրեմն, ռիթմական կերտվածքի տեսակետից, քրդական ժողովրդական երգերը ես կարելի է բաժանել երեք խմբի։

Առաջին խմբի երգերի ռիթմը բնորոշվում է համաչափ շարժումների՝ քայլելու, աշխատելու, պարելու հետ ունեցած սերտ կապով։ Երկրորդ խմբի երգերի ռիթմը՝ երգային, մասնավորապես եղանակային ինտոնացիաների և երրորդ խմբի երգերի ռիթմը՝ խոսակցական ինտոնացիաների ռիթմի հետ ունեցած սերտ կապով։

Նախքան ամեն խմբի ռիթմի վերլուծությունը, փորձենք հնարավորության սահմաններում ներկայացնել նաև այդ խմբի երգերի խոսքի տաղաչափությունը, որի հետ ռիթմը գտնվում է սերտ փոխհարաբերության մեջ։

Պարային ռիթմ ունեցող երգեր

Ինչպես արդեն նշվեց, պարային ռիթմը սերտ հարաբերության մեջ է գտնվում համաչափ շարժումների ռիթմի հետ։ Այդ հարաբերությունը որոշիչ դեր է խաղում այս խմբի երգերի թե՛ եղանակի և թե՛ խոսքերի ռիթմի կազմակերպման համար։

---

15 Պարային, երգային և աներգային անվանումները, ինչպես այլ հետազոտողներ, մենք ևս կիրառում ենք պայմանականորեն։

Պարային ռիթմ ունեցող երգերի խոսքային մասը ենթարկվում է վանկա-շեշտային տաղաչափությանը։ Այն է՝ տողերի վանկերի թիվը, շեշտերի թիվն ու դասավորությունը համընկնում են իրար։ Օրինակ, «Դըմ-դըմ» էպոսից երգվող հատվածը.

Гӧл хӧрминә, гӧл хӧрминә,
Qәста хане Ч'әнгзер'инә,
Әw жи р'астә дәрәw нинә.[16]

Ամեն ոտք ունի իր շեշտը, բայց վերջին ոտքի շեշտն ամենաուժեղն է և դրա վրա է ընկնում տողի ծանրությունը։

Պարային ռիթմ ունեցող երգերի խոսքի տաղաչափությունը և մեղեդիի ռիթմը համաձայնեցված են։ Յուրաքանչյուր տող արտահայտվում է պարբերաբար կրկնվող երաժշտական որոշակի կառուցվածքով՝ ֆրազով կամ նախադասությամբ։ Խոսքերի տաղաչափական և մեղեդիի ռիթմային շեշտերը հիմնականում համընկնում են, և մեղեդիական կառուցվածքի ծանրությունը ևս ռիթմական վերջին շեշտի վրա է ընկնում։

Սակայն պատահում են նաև օրինակներ, որոնցում մեղեդիի շեշտերը համընկնում են նաև խոսքերի անշեշտ վանկերի հետ։ Օրինակ, վերը բերված հատվածում շեշտված է տողերի յուրաքանչյուր ոտքի երրորդ վանկը, մինչդեռ մեղեդիի շեշտերը համընկնում են խոսքերի ոտքերի առաջին անշեշտ և երրորդ շեշտված վանկերի հետ։ Նման դեպքերում խոսքերը աննկատ փոխում են իրենց առոգանությունը և ենթարկվում մեղեդիի շեշտադրությանը։

Modereto marciale (♩= 96)





Պարային խմբի երգերը, բնականաբար, ծավալվում են պարզ, երկչափ և եռաչափ մետրական հիմքերի վրա։ Երկչափ մետրի հիման վրա ծավալվում են աշխույժ՝ կայտառ, քայլերգային բնույ-

[16] Դըրդո՛ց է, դըրդո՛ց է,
Ոսկեձեռ խանի պատմությունն է,
Ամբողջը իրականություն է։

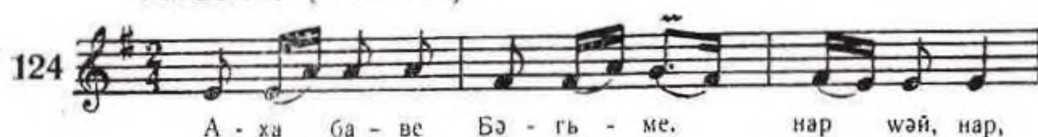
թի պարերգերը, կատակային երգերը և էպոսից երգվող որոշ հատվածներ: Դրանք ունեն ռիթմական պարզագույն դարձվածքներ, քառորդի և երկու ութերորդականի կամ՝ ութերորդականի և երկու տասնվեցերորդականի հարաբերությամբ: Սակավ են պատահում ավելի բարդ՝ կետագծային, սինկոպային դարձվածքներ, տևողությունների ռիթմական հակադրություններ և այլն:

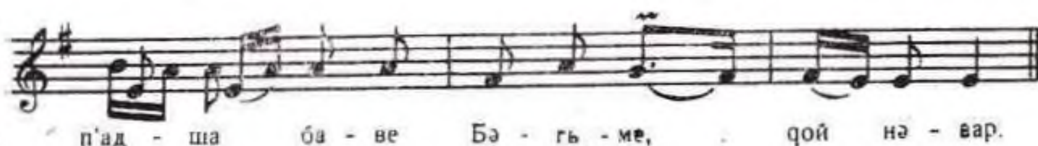
Երկու քառորդ մետրի մի շարք երգերում առկա է ռիթմական հայելային դարձվածքների հետաքրքրական երևույթը, որն, ինչպես վերն ասվեց, բացառված չէ, որ լինի շարժման կամ գործողության ընդօրինակման վերարտադրում:

4/4 մետրի երգերը համեմատաբար քիչ են: 4/4-ը որպես 2/4 պարզ մետրերի գումար, հիմնականում պահպանում է 2/4-ի առանձնահատկությունները:

Այս զույգ մետրական հիմքերի վրա կառուցված երգերում ռիթմը ունի մոտորային ընթացք: Մոտորային բառը գործածելով, նկատի ունենք «պտտվող» կրկնությունները: Նույնությամբ կամ տարբերակված մոտորային կրկնությունների են ենթարկվում առանձին տակտերի, երգի առանձին մասերի, և վերջապես ամբողջական երգի ռիթմական պատկերները: Ստորև բերվող „Нар, wəй нар“ («Նար, վայ նար») երգում նախադասությունների կրկնությունների հետ պարբերաբար կրկնվում է նաև երգը ամբողջությամբ՝ ենթարկվելով աննշան փոփոխությունների:

Moderato (♩= 104)





Ի տարբերություն երկչափ մետրերի, եռաչափ մետրերում թույլ մասերի ավելանալը սահունություն, երգայնություն է հաղորդում ռիթմին: Եռաչափ մետրերն են՝ 3/8, 3/4, 6/8 և հազվադեպ՝ 9/8:

Այս երգերում ռիթմական պատկերները համեմատաբար բազմազան են: Պարզ դարձվածքների կողքին հանդիպում ենք կետագծային, սինկոպային և այլ դարձվածքների: Այստեղ ևս պատա-

հում են ռիթմական հայելային դարձվածքներ։ Մեղեդիի ռիթմական զարգացումը այս երգերում համեմատաբար եռանդուն է, հաճախ են պատահում ռիթմական տարբեր պատկերների հարաբերություններ։ Օրինակ, „Тӧ Зәйн“ («Դու Զայն») պարերգում։

Allegretto (♪=104)

125

Тӧ Зәйн, тӧ Зәйн, тӧ Зәй - не, Зәй - нә - ме,

тӧ Зәйн, тӧ Зәйн, тӧ Зәй - не мәл - h'ә - ме.

Այստեղ նույնպես ռիթմը մոտորային բնույթ ունի, որը առնչվում է երգի ամբողջության կրկնության հետ։ Այսպիսով, պարային երգերում ռիթմական կառուցվածքների մոտորային կրկնությունները համաչափ մետրական հիմքի վրա ընթացող երգերի բնորոշ հատկանիշներից են։

Երգային ռիթմ ունեցող երգեր

Այս խմբի երգերն իրենց տաղաչափությամբ միօրինակ չեն։ Կան երգեր, որոնք ունեն վանկա-շեշտային տաղաչափություն, հավասար վանկերով և շեշտերով.

Хәриба мьн бьрьн,
Бьрьн, бьрьн, бьрьн,
Пьшт h'әфт ч'йа wәркьрьн.
Гәло к'ӧда бьрьн,
Wәйла мьн хәрибе,
Гәло к'ӧда бьрьн,
Wәйла мьн хәрибе,[17]

---

17 *Իմ ղարիբին տարան,*
Տարա՜ն, տարա՜ն, տարա՜ն,
Յոթ սարից այն կողմ տարան։
Արդյոք ու՞ր տարան,
Վա՜յ ինձ, ի՜մ ղարիբ,
Արդյոք ու՞ր տարան,
Վա՜յ ինձ, ի՜մ ղարիբ։

Եվ կան երգեր, որոնք ունեն ազատ տաղաչափություն[18]*, վանկերի ու շեշտերի անհավասար թվով.*

Ах, дə бе Сəрае, һа Сəрае,
Wəйла хöде авакьре теда нае дəнге,
Бор'и-бор'истана сəwте мире шеха, шех
Мирзəе.[19]

Այս խմբի թե՛ վանկա-շեշտային, և թե՛ ազատ տաղաչափություն ունեցող երգերում ռիթմն ինքնաբուխ է, ճկուն, ռիթմական դարձվածքները համեմատաբար բարդ են, տարբեր տևողություն ունեցող հնչյունների ռիթմական հակադրություններով, շաղկապվածությամբ և այլն։ Այս երգերում ռիթմը հետզհետե հեռանում է մոտորային սկզբունքից և ձեռք բերում ազատ, անկաշկանդ զարգացում։

Վանկա-շեշտային տաղաչափություն ունեցող երգերն ընթանում են կանոնավոր 6/8, 9/8՝ հաղվադեպ՝ խառը չափ ունեցող մետրական հիմքերի վրա։ 6/4 (2/4+4/4) մետրական հիմք ունի "Хəриба мьн бьрьн" *(«Իմ պանդուխտին տարան») հարսանեկան երգը (օր. 30)։ Խոսքերի մեկ տողն արտահայտվում է մեկ տակտում ծավալվող ռիթմա-ինտոնացիոն կառուցվածքով՝ ֆրազով։ Ֆրազի տրամաբանական շեշտին՝ երկար տևողությամբ շեշտված հնչյունին են ենթարկվում երգի խոսքերի ու ռիթմի շեշտադրությունը։ Շեշտվում են տողերի վերջին՝ անշեշտ վանկերը և մետրի թույլ մասերը, ստեղծելով տեղափոխված յամբական շեշտադրություն։ Սա արդյունք է այն բանի, որ երգում մեղեդիական գծին գլխավոր դեր է վերապահված։ Նման երգերում, ի տարբերություն խոսքերի նույնպիսի տաղաչափությամբ պարային ռիթմ ունեցող երգերի, առկա են մեկ վանկով երգվող կարճ տևողության հնչյունների շաղկապվածություն և ռիթմի համեմատաբար ազատ ընթացք, որը կապված է խառը չափ ունեցող տակտերի տարբերակված կրկնությունների հետ։*

Ազատ տաղաչափական տեքստ ունեցող երգային օրինակներն ընդհանուր առմամբ մոտ են ասերգային երգերին, որոնցում ակնառու է խոսքերի և մեղեդիի սերտ հարաբերակցությունը։ Սակայն տարբերվում են դրանցից իրենց երգային մեղեդիներով, որոնք,

---

18 *Այդ տաղաչափության մասին մանրամասն կխոսվի ստորև։*

19 *Ա՜խ, պալատ, հա՜ պալատ,*
Վայլե՜, աստված շեն պահի, ներսում չի հնչում այլևս,
Շեխերի միրի, շեխ Միրզայի ձայնը։

ինչպես նախորդ օրինակում, այս դեպքում ևս, հատկապես հանդարտ ընթացող մասերում, որոշում են խոսքերի և երաժշտական ռիթմի շեշտադրությունը։

Ազատ տաղաչափություն ունեցող երգերի ռիթմն ընթանում է ինչպես կանոնավոր, այնպես էլ ազատ մետրական հիմքերի վրա։ Երգերի անհավասար տողերն արտահայտվում են երաժշտական անհավասար կառուցվածքներով, որոնք ռիթմա-ինտոնացիայի ազատ, ճկուն ընթացք ունեն։ Օրինակ „Мəме ə'йше“ («Մամե Այշե») երգը տե՛ս օր. 126)։

Այս երգում երգային ինտոնացիաները թելադրում են և՛ խոսքերի, և՛ ռիթմի շեշտադրությունը։ Վերջինս մեծ ճկունություն է ձեռք բերում, որն արտահայտվում է ռիթմական տարբեր դարձվածքների հաջորդաբար հանդես գալով։ Այսպես, երգում առկա են սինկոպային դարձվածքներ, անհավասար և հավասար տևողության հնչյունների հաջորդականություն և այլն։ Ընդամենը պենտախորդի ծավալում ընթացող, բայց հիսուններեք տակտից բաղկացած երգը անշուշտ միապաղաղ ու անհետաքրքրական կլիներ, եթե չունենար ռիթմի նման ընթացք։

Ասերգային ռիթմ ունեցող երգեր

Ասերգային ռիթմի երգերը յուրատեսակ տաղաչափություն ունեն։ Այդ տաղաչափությունը մոտ է տոնիկական կամ շեշտային տաղաչափությանը, ուր տողերում առկա են հավասար թվով շեշտեր և ազատ է անշեշտ վանկերի թիվը։ Բայց այս երգերի տողերում շեշտված վանկերը ևս հաճախ հավասար չեն։ Եվ եթե տողերի միջև չլինեն միանման բացականչություններ, նույնահանգ վերջավորություններ, այդ երգերը կընկալվեն որպես արձակ շարադրություններ։ Իզուր չէ, որ քրդական նման տաղաչափությունը համարում են «պրոզային մոտիվ»[20] տաղաչափություն, ուր կա «արտահայտչական միջոցների ընտրության անարխիստական ազատություն»[21]։ Ո՞րն է այդ տաղաչափության կազմակերպիչ հանգամանքը։ Դա ամեն տողի շարահյուսական համեմատաբար ինքնուրույն միավոր լինելն է, որը մտքի ավարտվածությամբ և դադարով բաժանվում է մյուս տողերից։ Այս խմբի երգերում տողերը «հավասարություն» են ձեռք բերում միայն որպես ինքնուրույն կառուցվածքներ։

---

[20] *O. Mann*, էջ XXVIII—XXIX.

[21] *В. Никитин*, էջ 375.

Andante (♩. = 76)

126

Дə ло, ло, ло, ло, ло, ло, ло,

ло, ло, ло, дə ло, ло, ло,

ло, ло, дай-ка Мə - ме гö-ра чйа - бə

Дə ло, ло, ло, дь - ве

и - сал һ'əфт са - ле Мə-ме - йə Мə - ме

чу-йə wə - ла - те хə - ри-бйе, Әй - ше

к'а - г'а - вə - ке дь-нь-ви - сə, дь-ши - нə

пəй Мə-ме - йə, дə дь - не

-Бь - ра нə - сə - кь - нə, ле - хə бе - йə

Ծանոթանանք „Дәwрәше ә'вди“ *(«Դավրեշե Ավդի») վիպերգի առաջին տանը։ Տողերն ունեն անհավասար վանկեր ու շեշտեր և միաժամանակ ներկայացնում են ավարտված շարահյուսական ինքնուրույն կառուցվածքներ.*

Дәлал, wәй дәлал, wәй дәлал,
Wәрә мала баве мьн мевани,
әзе тәр'а дайньм щотә кӧлаве хӧр'ьстани,
әзе тәр'а шәржекьм мийә сорә сәр бәрани,
Wәз нәминьм, wәз нәминьм,
Wәз нәминьм, дәлало.[22]

Ժամանակակից պոեզիայում մեծ չափով կիրառվում է այսպիսի տաղաչափությունը, որի միջոցով ընդլայնվում են պոեզիայի գեղարվեստական արտահայտչականության հնարավորությունները[23]*։*

Այս երգերում խոսքերի շարահյուսական մեկ միավորն արտահայտվում է երաժշտական տարբեր ծավալի կառուցվածքներով, որոնց ռիթմական շեշտադրությունը նույնքան ազատ է, որքան խոսքերինը։ Սովորաբար խոսքերի մեկ վանկն արտաբերվում է երաժշտական մեկ, սակավ երկու և ավելի՝ հիմնականում փոքր տևողության հնչյուններով, որոնց ռիթմական հարաբերությունները որոշվում են խոսքերի շեշտադրությամբ։ Սակավ են հանդիպում և կամ իսպառ բացակայում են երգային՝ հանդարտ ծավալվող մեղեդիական դարձվածքներ, նույնպիսի ռիթմով։ Այստեղից էլ՝ մեղեդիի եռանդուն զարգացող, անհանգիստ բնույթը։ Օրինակ „Эле Мәйре“ *(«Էլե*[24] *Մայրե») սիրային երգը։*

Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս խմբի երգերին առավել բնորոշ է ռիթմական դարձվածքների բազմազանությունը։ Հաճախ են հանդիպում ռիթմի համաչափ ընթացքը խախտող սինկոպաներ, որոնք ստեղծում են հնչյունների տեղափոխված յամբական շեշտադրություն։ Դրանք երևան են գալիս հատկապես մեղեդիի վար-

---

[22] *Ա՜յ սիրուն, ա՜յ սիրուն, ա՜յ սիրուն,*
Հորս տունը հյուր արի,
Նստելուդ համար կփռեմ զույգ խորասանի թաղիքներ,
Քեզ համար կմորթեմ առաջին մաքին։
Զարբե՜մ ես, չարբե՜մ ես,
Զարբե՜մ ես, ա՜յ սիրուն։

[23] *Տե՛ս* Էդ. Մ. Ջրբաշյան, *Գրականության տեսություն, Երևան, 1962, էջ 257—258։*

[24] *Էլե՝ բացականչություն։*

Allegretto (♪= 146)

127

















ընթաց շարժման ընթացքում։ Մեկ վանկի արտաբերման դեպքում այդպիսի սինկոպաները հաճախ գրի են առնվում ֆորշլագի ձևով, ինչպես „Бериване„ *(«Կթվորուհի») երգում*[25] *է (օր. 39), իսկ երկու վանկերի արտաբերման դեպքում՝ սովորական սինկոպային*

---

[25] *Տե՛ս նաև Կոմիտասի ձայնագրած քրդական «Ղանդիլի Սիափուշ», «Հասամ աղա», «Քուլլեք Գյարռ» երգերը։*

դարձվածքի ձևով, ինչպես „Əман, əман“ *(«Աման, աման») երգում է (օր. 40)։ Վարընթաց շարժման ընթացքում առաջացող սինկոպային դարձվածքները սովորաբար ստեղծում են հառաչանքի, ափսոսանքի արտահայտություն։*

* * *

Հնարավորության սահմաններում բացահայտեցինք քրդական երգերի ռիթմի հիմնական՝ պարային, երգային և ասերգային կերտվածքները։ Պարային ռիթմը դիտեցինք համաչափ շարժումների և ժողովրդական չափածոյի հետ համաձայնեցվածության մեջ[26]։ Ասերգային ռիթմը սերտորեն առնչվում է խոսակցության ռիթմի և երգերի խոսքերի ազատ տաղաչափության հետ։ Այդ ռիթմն ինքնաբուխ է, ճկուն, դինամիկ և ավելի ցայտուն է դրսևորում ժողովրդի խառնվածքը։ Ասերգային ռիթմ ունեցող երգերի նշանակությունը երգարվեստում մեծ է։

Ի տարբերություն ռիթմի այս երկու կերտվածքների, երգային ռիթմը պայմանավորված է երգի երաժշտական կողմով։ Այն, երգի մեղեդիական զարգացման հետ գտնվում է սերտ միասնության մեջ և ստեղծում է ռիթմի համեմատաբար սահուն, անընդմեջ ընթացք։

ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔ

Քրդական ժողովրդական երգերն ունեն տարբեր կառուցվածքներ, որոնք հիմնվում են ձևաստեղծման որոշակի սկզբունքների վրա։ Այդ սկզբունքներն են՝ մեղեդիի պարբերական և ոչ պարբերական կամ իմպրովիզացիոն զարգացումը։ Ըստ այդ սկզբունքների էլ կառուցվածքները բաժանվում են երկու խմբի։ Նախքան ամեն մի խմբի երգերի մեղեդիական կառուցվածքը վերլուծելը, փորձենք քննել երգերի խոսքերի կառուցվածքը, որի հետ այն սերտ հարաբերության մեջ է։

Պարբերականության վրա հիմնվող կառուցվածքներ

Վանկա-շեշտային տաղաչափություն ունեցող երգերը ըստ կառուցվածքի հիմնականում երկտող կամ քառատող են։ Հազվադեպ են պատահում հինգ և ավելի տողեր ունեցող տներ։ Այս խմբի երգերի տողերը նույնահանգ են կամ ունեն հանգերի կից՝ aabb,

26 Պարային ռիթմի ուսումնասիրման համար, անշուշտ, կարևոր են նաև գործիքային պարեղանակները, որոնք դուրս են մեր նյութի սահմաններից։ Հնարավոր է, որ համաչափ շարժումները թելադրում են նաև պարեղանակի ռիթմը։

խաչաձև՝ abab կամ abac, օղակաձև՝ abba և այլ հարաբերություններ։ Գերակշռում են նույնհանգ և խաչաձև հարաբերությունները։

Բոլոր երգերն ունեն կրկնվող տողեր և կրկներգեր, բաղկացած մեկ երկու բառից մինչև քառատող և ավելի։ Կրկնվող տողերը և կրկներգերը կոնկրետ բովանդակություն չունեն և հիմնական տան բովանդակության հետ թույլ են կապված։ Իրենց կառուցվածքով, վանկերի շեշտադրությամբ ու հանգերի դասավորությամբ դրանք չեն հակասում հիմնական տան կառուցվածքային սկզբունքներին, կազմում են երգի օրգանական մասը, լրացնում, ամբողջացնում են այն։ Քրդական ժողովրդական երգերում հիմնական տան, կրկնվող տողերի ու կրկներգերի հարաբերությունները հանդես են գալիս բազմազան ձևով։ Դա երգաստեղծման բնագավառում ժողովրդի ձեռք բերած վարպետության վկայությունն է։

Վանկա-շեշտային տաղաչափությամբ երկտող, քառատող տներից բաղկացած երգերի խոսքերը, բնականաբար, արտահայտվում են երաժշտական քառյակային կառուցվածքներում։ Տողերի միջև եղած շեշտերի ու անշեշտ վանկերի համաչափակշռությունը մեղեդիում ապահովվում է մեղեդիական գծի զարգացման պարբերականությամբ՝ նրա առանձին հատվածների կրկնություններով։ Ձևաստեղծման այս եղանակը երաժշտագիտության մեջ համարվում է պասիվ եղանակ։ Չնայած դրան, այդ հատվածները նույնությամբ չեն կրկնվում։ Կրկնությունների ընթացքում այդ հատվածները և երգն ամբողջությամբ սովորաբար փոփոխվում և ձեռք են բերում նոր, թեև ոչ բարդ արտահայտչական միջոցներ։ Կրկնությունները հիմնականում տարբերակվում են օրնամենտի տեսակետից։ Այս բոլորը օժանդակում են երաժշտության զարգացման միասնության և ամբողջականության ստեղծմանը, կառուցվածքի հաստատմանն ու ամրացմանը։

Կրկնությունների ընթացքում օրնամենտալ բնույթի փոփոխություններ են կատարվում այն դեպքում, երբ երգի մասերը չեն հակադրվում իրար, ունեն միանման կադանսներ։ „Ль бъ домам“ («Լե սիրուհիս») պարերգում նախադասությունները կրկնվելիս կրում են օրնամենտալ փոփոխություններ (տե՛ս օր. 128)։

Նկատենք, որ նման դեպքերում երգերն հիմնականում ունեն նույնահանգ վերջավորություն։

Ավելի մեծ արժեք են ներկայացնում հակադրվող՝ տարբեր կադանսներով ավարտվող մասերի հարաբերությունները, որոնք, սովորաբար, ունեն խոսքերի տարբեր հանգերով ավարտվող տո-

Allegro (♪= 152)

128

Ль бь до - ма - ме, ле, ль бь до - ма - ме,

ль бь до ма - ме, ле. ль бь до - ма - ме.

Տարբերակ

Ле бь до - ма - ме, ле, чь - ма, чь - ма,

сәл - кöл - ма - ле. ле, чь - ма. чь - ма.

ղեր։ Այսպիսի դեպքում զարգացման հնարավորություն է ստեղծվում. ինտոնացիաներն անկայուն կողմնից դեպի կայունը հասցնելու համար։ Ուրեմն առաջին մասը կամ մասերը ստանում են հարցի, իսկ վերջինը՝ պատասխանի բնույթ, մի երևույթ, որը բնորոշ է այս խմբի երգերին ընդհանրապես։ Իրենք՝ մասերը տարբերակվում են, նրանց փոփոխություններն արդեն ավելի բարդ են։ Օրինակ „Хәщоке“ («Խաչոկե»)[27] երգը։ Երգը քառատող է, հանգերի abac **հարաբերությամբ։**

Allegretto (♩= 120)

129

Хә - що - ке вьр-да, вьр-да, йә-ман, йә-ман, йә-ман,

дә - ла - ле' вьр- да, вьр-да, Хә-що-ке дь - ле мьн.

Մեղեդիի մասերը նույնպես ունեն հարցի և պատասխանի հարաբերություն։

---

[27] Օրինակը բերված է Ն. Ջաուարի «Քրդական ժողովրդական պարերգեր»-ի երկրորդ ժողովածուից, էջ 40։

Զարգացման նույն սկզբունքների և մասերի նույն հարաբերությունների պայմաններում լինում են նաև կառուցվածքի քառյակայնության խախտումներ՝ երեք կամ հինգ տակտանի նախադասություններից բաղկացած պարբերություններ, անհավասար նախադասություններով պարբերություններ և այլն։ Օրինակ՝ „Йар, йари гӧл“ *(«Յար, յար վարդ») պարերգը ունի երեքական տակտերից բաղկացած նախադասություններ (օր. 81)։*

Քառյակային կառուցվածքի խախտումն ավելի ցայտուն է արտահայտվում անհավասար նախադասություններից բաղկացած ընդարձակված պարբերությունների դեպքում, որն առնչվում է երգի չորսից ավել տողեր ունեցող տների, կամ կրկներգերի առկայության հետ։ Ստորև բերվող „Щарәк чумә һ'әләбе“ *(«Մեկ անգամ Հալեպ գնացի») երգն ունի տասներկու տողից բաղկացած տներ։ Յուրաքանչյուր տան վերջին երեք տողերը կրկնվում են*[28]*։*

Allegro (♩. = 92)

130

Ща-рәк чу-мә һ'ә-лә-бе, дӧ щар чу-мә һ'ә-лә-бе,
мьн а-ни шьм-ка йа-ре, шьм-ка йа-ре, нал-чә кьр,
дор бь- дор qә-ди-фә кьр, р'о-жа э'й-да гӧ-ла-не.
хәлq ѓдәр-к'ә-ти-йә сәй-ра-не, әз чум мьн т'ә-ма-шә кьр,
э-вар бу мьн нас нә-кьр, һой ни-нар, һой ни-нар,
һой ни-нар, һой ни-нар, һой-на ни-нар, һой ни-нар.

[28] *Երգի խոսքերը տե՛ս Ն. Ջաուարի, Քրդական ժողովրդական պարերգեր, երկրորդ ժողովածու, էջ 64։*

Մեղեդին կազմված է երկու անհավասար երաժշտական նախադասություններից։ Առաջին նախադասությունը համընկնում է երգի հիմնական բովանդակությունը արտահայտող ինը տողի և երկրորդ նախադասությունը կրկնվող տողերի հետ։

Այստեղ ընդարձակված են մեղեդիի և՛ առաջին և՛ երկրորդ նախադասությունները, շնորհիվ ամեն նոր տողի հետ երգի ֆրազների մի շարք անգամ կրկնվելուն։ Ի դեպ այս երգը խոսքերի կարճ ու հանգավորված տողերով, կատարման արագ տեմպով, մոտորային կրկնություններով մոտ է ժողովրդական շուտասելուկներին։

Մեկ այլ „Лой, ль мьн" («Լոյ, վայ ինձ») պարերգի խոսքերը բաղկացած են եռատող տներից և քառատող կրկներգերից։ Երգի մեղեդիում տունը և կրկներգը հանդես են գալիս մի ընդհանուր կառուցվածքում՝ առանց սահմանազատման։ Կրկներգը միանում է երգի երկրորդ նախադասությանը, ընդարձակելով, միաժամանակ մեղեդին նոր շարադրանքով շեղելով երգը ֆրազների միապաղաղ կրկնություններից (օր. 64)։

Երգը բաղկացած է երկու նախադասությունից։ Առաջինը՝ a+a (2+2 տակտ) և երկրորդը՝ a+b (2+4 տակտ)։

Անհավասար են նաև „Хәриба мьн бьрьн" («Իմ պանդուխտին տարան») հարսանեկան երգի տներն ու կրկներգերը (օր. 30)։ Տները հնգատող են, կրկներգերը՝ քառատող։ Մեղեդիում այդ անհավասարությունը արտահայտվում է տների ու կրկներգերի տակտերի 5 : 4 հարաբերությամբ (յուրաքանչյուր տող արտահայտվում է երաժշտական մեկ ֆրազով, մեկ տակտի սահմանում)։ Օրնամենտալ տարբերակված կրկնություններից բացի, այս երգում առկա են նաև ամենափոքր ավարտված կառուցվածքի՝ ֆրազի սեկվենցիոն վարընթաց տարբերակված կրկնությունները, որոնք պայմանավորում են մեղեդիի երգայնությունը։

Ոչ պարբերական կամ իմպրովիզացիոն զարգացման վրա հիմնվող կառուցվածքներ

Ազատ տաղաչափություն ունեցող երգերն արտահայտվում են ծավալով և քանակով անհավասար տողեր ունեցող տներից բաղկացած կառուցվածքներում։

Նման տաղաչափություն և կառուցվածք ունեցող երգերում մեղեդիները ևս ունեն ազատ՝ ոչ պարբերական զարգացում և կառուցվածք։

Սովորաբար խմբերի ամեն մի ավարտված տող արտահայտվում է երաժշտական մեկ ավարտված կառուցվածքով, մեղեդիում տևեղծելով երկուսից մինչև հինգ, վեց և ավելի անհավասար մասեր։ Այդ մասերը համեմատաբար բարդ հարաբերությունների մեջ են, քան նախորդ խմբի երգերում, չնայած դրանցում պահպանվում են ռիթմա-ինտոնացիոն ընդհանրությունները։ Դրանք ավարտվում են հնչյունաշարի նույն և հաճախ տարբեր աստիճաններով։ Վերջին կադանսը ձևոք է բերում հիմնական նշանակություն։ Կադանսների միջև կա համաձայնեցվածություն, որը և ապահովում է երգի ամբողջականությունը։ Երգերի մեղեդիները ծավալվում են ազատ և սակավ փոփոխական մետրական հիմքերի վրա։

„Ибраhиме бьре“ *(«Իբրահիմ եղբորը») բայթը հիմքում ունի հիմնականում եռատող տներ՝ տողերի անհավասար վանկերով ու շեշտերով.*

Р’ожәке р’ожанә,
Аг‘и Щьбраhил назьл бйә ә’рданә,
П’ехәмбәр бйә меванә.[29]

Նման անհավասարությունը մեղեդիում արտահայտվում է անհավասար նախադասությունների հարաբերությամբ, որոնք նույն բարձրության վրա գտնվելով, տարբերակված կրկնվում են։

Moderato (♩= 96)

131

Р'о - жә - ке р'о - жа - нә,
әг'и Щьб-ра-hил на - зьл бйә ә'р - да -
нә, we Ибра-hи-ме бра бйә ме - ва - нә.

[29] *Օրերից մի օր,*
Գաբրիել հրեշտակը երկիր է իջնում,
Հյուրընկալվում է Առաքյալին։

Այս երգը ճկուն ռիթմա-ինտոնացիա ունեցող նմուշներից է, եթե մանավանդ հաշվի առնենք, որ այն բաղկացած է ընդամենը չորս տարբեր հնչյուններից։

Խոսքերի և մեղեդիի ազատ կառուցվածք և մեղեդիի ազատ մետրական հիմք ունեն հիմնականում լայնաշունչ, ծավալուն երգերը։ Օրինակ, „Бериване" («Կթվորուհի») երգը (օր. 39)։ Սիրային երգ է, ունի ճկուն ու գունեղ՝ տակտից տակտ փոխվող ռիթմա-ինտոնացիա։ Բաղկացած է երեք վարընթաց ալիքներից՝ երեք անհավասար պարբերություններից։ Պարբերությունների տակտերի հարաբերությունն է 6 : 6 : 3։ Երեք պարբերություններն էլ ունեն նույն երաժշտական նյութը, մեկը մյուսի տարբերակված զարգացումն է։ Երգի առանձին ալիքներում առկա է սեկվենցիոն տարբերակված զարգացում։

Այս երգերում տարբերակված և սեկվենցիոն զարգացման սկզբունքներին ավելանում է նաև մոտիվային մշակման սկզբունքը։ Մոտիվային մշակումը նկատվում է ծավալով մեծ, հուզական բովանդակությամբ հարուստ և բարդ, մեծ մասամբ լարված ու դրամատիկ ասերգային երգերում։

Հետևենք Կոմիտասի ձայնագրած «Դավրեշե Ավդի» դրամատիզմով հագեցված սիրային վիպերգի ընթացքին, որը լրիվ պատկերացում է ստեղծում այդ երգերի մեղեդիական զարգացման և կառուցվածքի մասին։

Երգը քրդական երգարվեստի մեծ կտավի նմուշներից է (քառասուն տակտ)։ Մեղեդին լարված ասերգային բնույթի է։ Բաղկացած է երկու խոշոր մասերից։ Առաջին նախադասությունը ծավալվում է վերին ռեգիստրում, ուր հնչում է հիմնական տրամադրությունը, կաղմակերպվում են հիմնական ինտոնացիաները, որոնցից կաղմավորվելու է ամբողջ երգը։ Այն ավարտվում է տակտի թույլ մասում, կիսակադանսով, որը մեղեդիին զարգանալու հնարավորություն է տալիս։ Երկրորդ նախադասությունում հնչում են նույն ինտոնացիաները, որոնք սակայն ստեղծում են նոր որակ, ընդունում արտասանական բնույթ և երգային մեղեդին աստիճանաբար վերածվում է ասերգայինի։ Շնորհիվ այդ դարձվածքների մեծ հաճախականության, երգի տրամադրությունը հետզհետե սկսում է լարվել։ Այս նախադասությունը համեմատաբար ընդարձակ է, ավարտվում է լրիվ կադանսով։ Բայց այդ կադանսը կոչված չէ երգը եզրափակելու, թուլացնելու դինամիկ լարվածությունը, այն պատճառով, որ մեղեդին երկար ժամանակ հնչել է վերևի լարված ռեգիստրում։

Սկսվում է երգի երկրորդ մասը։ Երեք անգամ տարբերակված ձևով կրկնվում է առաջին նախադասությունը, հնչյուններն իրենց տևողությամբ փոքրանում են, ամեն անգամ արտաբերելով խոսքի մեկ վանկ։ Ասերգայնությունը ստանում է իր ամենավառ արտահայտությունը։ Այստեղ է, որ երգը հասնում է իր դինամիկ զար-

M. M. ♩= 132







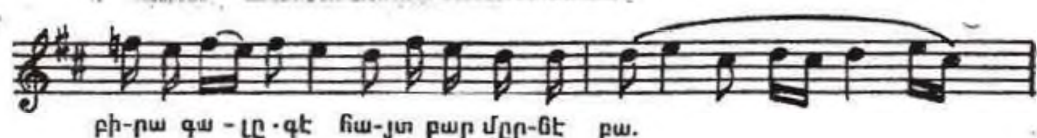


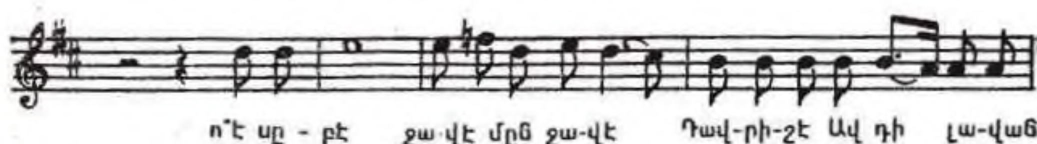


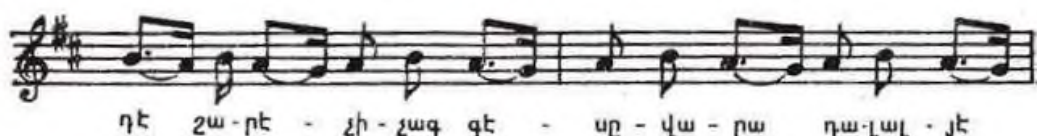




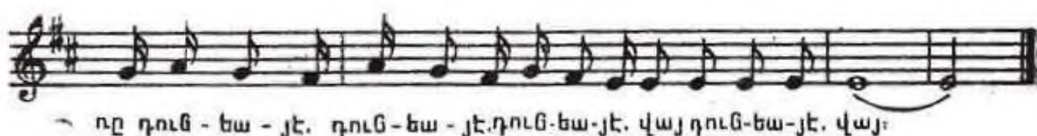












գացման բարձրակետին։ Վերջին նախադասությունում վարընթաց աստիճանական շարժումը դեպի միջին ռեգիստրը թուլացնում, լուծում է ստեղծված լարվածությունը։

Ամբողջ երգի ընթացքում իրար փոխհաջորդում են մեղեդիի զարգացման տարբեր սկզբունքներ՝ տարբերակված սեկվենցիոն և օրնամենտալ կրկնություններ, ինչպես նաև մոտիվային մշակում։

Երգի առաջին նախադասության ամեն մի կրկնությունը տարբերակված է։ Այդ կրկնությունների ընթացքում նախադասությունը ըստ խոսքերի ծավալի ընդլայնվում կամ սեղմվում է, նրանում փոփոխվում են հնչյունների հարաբերությունները և այլն։ Բացի առանձին նախադասությունների տարբերակված կրկնություններից, ինտենսիվ զարգացում նկատվում է նաև բուն նախադասություններում, որոնք հիմնվում են երեք հնչյուններից բաղկացած մոտիվի տարբերակված սեկվենցիոն կրկնությունների՝ մոտիվային մշակման վրա։ Զարգացող մոտիվը հանդես է գալիս հնչյունների վերընթաց, ալիքաձև և հիմնականում վարընթաց հաջորդականությամբ, տարբեր բարձրությունների վրա, մետրական տարբեր դիրքերում։ Քննենք երգի երկրորդ նախադասությունը։



Միայն երբեմն, ինչպես 1, 3, 7, 9 դարձվածքներում մոտիվը թերի է հանդես գալիս: Մյուս դեպքերում այն լրիվ է և նույնիսկ տարբեր հնչյունների կրկնություններով ընդլայնված: Իսկ 10-րդ դարձվածքով սկսվում է մոտիվի վարընթաց սեկվենցիոն շարժումը հնչյունաշարի նոնային հնչյունից մինչև տոնիկա: Զարգացման ընթացքում մոտիվը կրում է նաև ռիթմական փոփոխություններ, հնչյունների հավասար և կետագծային հարաբերություններից անցնելով սինկոպային հարաբերությունների:

Երգի առանձին մասերի նման ինտենսիվ զարգացումն էլ ստեղծում է մեծ հուզականություն և դրամատիզմ:

Եվ այսպես՝ քառյակային կառուցվածքից ու պարբերականությունից հեռանալը չի խախտում մեղեդիի զարգացման օրինաչափությունը: Ավելին, բացահայտվում են երաժշտության արտահայտչականության նոր հնարավորություններ:

Նկատենք, որ ժամանակակից պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ շատ ավելի հաճախ են հանդիպում կառուցվածքային և մետրական «անկանոնություններ», որոնք կապված են մեղեդիի զարգացման ազատության, անընդհատականության հետ և որոնց սկզբնաղբյուրներն, այնուամենայնիվ, գալիս են ժողովրդական երաժշտությունից[30]*:*

---

[30] *Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман,* Анализ музыкальных произведений, М., 1967, стр, 615—617.

* * *

Մասերի առավել բարդ հարաբերություններով հետաքրքրական են „Дәлале“ («Սիրելի»), „h'әсәнико“ («Հասանիկո») երգերը։ Երկուսն էլ բաղկացած են երկուական մասերից, որոնք իրենց բնույթով հակադիր են միմյանց։ Ի տարբերություն նախորդ երգերի, այս երգերում ամեն մաս ներկայացնում է ինքնուրույն կառուցվածք, տարբեր մետրառիթմով և հավանաբար տարբեր բնույթի խոսքերով[31]*։ Մասերն իրարից զատվում են պարզ արտահայտված ցեզուրներով։ Օրինակ «Հասանիկո» երգը։*



Երգի կառուցվածքն է. ոչ պարբերաբար զարգացող A' մասերի

[31] *Երգերը ձայնագրել ենք Իրանից տրվող քրդերեն ռադիոհաղորդումներից։ Խոսքերը դժվար հասկացվելու պատճառով չեն վերծանվել։*

a+a+լրացում հարաբերությամբ և պարբերաբար զարգացող B՝ մասերի b+b հարաբերությամբ։

* * *

Ամփոփելով մեր դիտողությունները քրդական ժողովրդական երգերի կառուցվածքների մասին, հարկ ենք համարում կրկնել, որ այդ երգերն, իրոք, ըստ բովանդակության, բնույթի կամ նշանակության, արտահայտվում են բազմապիսի կառուցվածքներում։ Թե՛ խոսքերի և թե՛ մեղեդիների կառուցվածքային այդ բազմազանությունը երգաստեղծման բնագավառում ժողովրդի ձեռք բերած վարպետության վկայությունն է։

Քրդական երգերի կառուցվածքները հիմնվում են մեղեդիական զարգացման պարբերական և ոչ պարբերական սկզբունքների վրա և բաժանվում են համապատասխան խմբերի։ Այստեղ ևս, ծավալով, առանձին մասերի հարաբերությունների բազմազանությամբ, զարգացման տարբեր սկզբունքների զուգորդումներով՝ առավելությունը պատկանում է ասերգային երգերին։ Առանձնապես հետաքրքրական է նաև մեկ երգի սահմաններում տարբեր բնույթի՝ զարգացման պարբերականության և ոչ պարբերականության վրա հիմնվող կառուցվածքների զուգորդումը։ Մասերի նման հարաբերությունը բարձր է գնահատվում որպես ժողովրդական երգարվեստում հազվադեպ պատահող երևույթ։

* * *

Քրդական երգարվեստի բնագավառում մեր կատարած ուսումնասիրությունը հիմնված էր 400-ից ավելի երաժշտական օրինակների և մի շարք օժանդակ տեղեկությունների վրա, որոնք հաջողվել էր հայտնաբերել հիմնականում ոչ երաժշտագիտական՝ պատմական, ազգագրական, բանահյուսական բնույթի տարբեր աշխատություններում։ Այդ նյութերը մեզ հնարավորություն տվեցին պարզաբանելու քրդական երգարվեստի՝ երաժշտական կենցաղի, երգերի ճյուղերի ու ժանրերի, երաժշտական առանձնահատկությունների տարբեր հարցեր։ Ամփոփելով աշխատության տարբեր բաժիններում տեղ գտած հարցերը, կարելի է անել հետևյալ եզրակացությունները։

Երաժշտությունը՝ երգն ու նվագը քուրդ ժողովրդի համար ամենասիրված ու հարգված արվեստն է։ Այն մեծ տեղ է գրավում նրա կենցաղում։ Այս երևույթն ինքնին վկայում է, որ քրդերը

երաժշտական ժողովուրդ են։ Դարերի ընթացքում ստեղծել են հարուստ երաժշտական կենցաղ, երաժշտական ավանդական սովորություններ, երգերի ու նվագների կատարման որոշակի կերպ և այլն։

Քրդական ժողովրդական երգերի չորս ճյուղերից, որոնց մենք փորձեցինք առանձին-առանձին բնութագրել, կենտրոնականը՝ ժողովրդական երաժշտության բնորոշ և կարևոր կողմերը ընդգրկողը համարում ենք գեղջկականը։ Ինչպես հարևան շատ ժողովուրդներ, քուրդ ժողովուրդն էլ հիմնականում կապված լինելով գյուղական կյանքի հետ, ստեղծել է հարուստ ու բազմաղան գեղջկական երաժշտություն։ Այդ երաժշտության ժանրերի մանրամասն ուսումնասիրությունը մեզ հանգեցրեց ժողովրդի կյանքի հետ քրդական երաժշտության ունեցած սերտ կապին, ժողովրդական երաժշտական մտածելակերպի, ժողովրդի ստեղծագործական հնարավորությունների ավանդականությանը։ Այդ տվյալներն են, որոնք հնարավորություն են տալիս արժեքավորել ժողովրդական ստեղծագործությունն ամբողջապես։

Քրդական երգերի մյուս՝ աշուղական, քաղաքային ճյուղերը ուսումնասիրության մեջ առայժմ ներկայացված են անհավասար չափով, ըստ եղած նյութերի քանակի։ Հետագա ուսումնասիրությունների ընթացքում հնարավոր կլինի պարզել հոգևոր երաժշտությանը վերաբերող որոշ հարցեր, որոնք առնչվում են ժողովրդական երգարվեստի վաղ շերտերի հետ և որոնց ուսումնասիրումը հնարավորություն կտա առավել ևս խորանալու ժողովրդական երգարվեստի առանձնահատկությունների մեջ։

Ժողովրդական երգերի առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունից կարելի է եզրակացնել, որ երաժշտական արտահայտչական միջոցները՝ լադա-ինտոնացիան, ռիթմը, կառուցվածքը, որոնք բազմաբովանդակ երգերի հիմք են ծառայել, ժողովուրդը ստեղծել և որոշակի սկզբունքներով մշակել է դարերի ընթացքում։ Այն հանգամանքը, որ քրդական երաժշտությունն ունի սեփական «բնավորություն», զարգացման յուրատեսակ սկզբունքներ, դրա մասին է խոսում երաժշտական լեզվի կապը խոսակցական լեզվի ինտոնացիաների և ժողովրդական բանաստեղծության տաղաչափության օրինաչափությունների հետ։

Վերը քննարկված երաժշտական կենցաղի, երգարվեստի ճյուղերի, ժանրերի ու երգերի առանձնահատկությունների հարցերից յուրաքանչյուրը քրդագիտության համար ունի իր նշանակությունը։ Դրանց լուսաբանումը հնարավորություն է տալիս ամբողջական

պատկերացում կազմել քուրդ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի մասին և վեր հանել առավել ընդհանուր ու հետաքրքրական հատկանիշներ։ Դրանք կարող են կապված լինել նաև ընդհանրապես արևելագիտության հարցերի հետ, որոնց մեջ առանձին ժողովուրդների հոգևոր մշակույթի հարաբերությունները պարզաբանելը կարևոր նշանակություն ունի։

Քրդական ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրման գործնական նպատակներից մեկը պետք է լինի ազգային պրոֆեսիոնալ դպրոցի ստեղծումն ու զարգացումը, որը պահանջում է ավելի լայնորեն երևան բերել քուրդ ժողովրդական երաժշտությունը և պարզաբանել նրա ոճական առանձնահատկությունները։ Ժողովրդական նյութը ընդունելով իբրև աղբյուր, այն պետք է վերաիմաստավորել, գտնել նրա էությունից բխող արտահայտչական միջոցներ, որոնք կօգնեն տվյալ նյութը հասցնելու պրոֆեսիոնալ-կոմպոզիտորական տեխնիկայի աստիճանին։

ҚУРДСКОЕ НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

(Резюме)

Сознавая необходимость записи и изучения богатой и самобытной курдской народной музыки, автор приступил к данной работе, стремясь выявить, в основном среди курдов Советской Армении, новые музыкальные образцы, представляющие научную и художественную ценность, и исследовать ряд основных вопросов этой музыки. Хотя мы располагаем некоторым количеством записей, курдская народная музыка не была до сих пор достаточно изучена, если не считать представленного в Берлине, но до сих пор не найденного, специального исследования Комитаса.

Введение представляет собой критический анализ записей курдских народных песен; в нем выясняется значение этих записей для научного познания курдской народной музыкальной культуры.

Первые записи, сделанные русским музыкантом П. Сияльским и опубликованные в 1861 году в Петербурге, представляют лишь исторический интерес.

Собиранием курдских песен более основательно занимались армянские музыканты: Хр. Қара-Мурза (его записи еще не выявлены), Қомитас, Сп. Меликян, Қ. Закарян, и частично М. Агаян, А. Қочарян, С. Гаспарян.

В области собирания курдской песни центральное место занимают записи тринадцати эпических песен Қомитаса, изданные в 1904 году в Москве отдельной брошюрой в качестве приложения к труду С. Айкуни «Армяно-курдский эпос», а также несколько рукописных записей, хранящихся в комитасовском архиве Музея литературы и искусства Армянской ССР. Являясь результатом тщательных исканий и требовательного художественного отбора, каждая из курдских записей Қомитаса содержит ценный и богатый материал для научного исследования.

Записи курдских песен ученика Қомитаса—Спиридона Меликяна осуществлены в различных районах Советской Армении и содержатся в двух этнографических сборниках,

изданных посмертно. Из примечаний узнаем, что все певцы-информаторы были армяне. Это обстоятельство отразилось, по-видимому, на интерпретации песен, в связи с чем записи могут быть привлечены для изучения межнациональных музыкальных связей.

Результатом работ курдоведческой экспедиции, организованной Наркомпросом Армянской ССР в 1931 году в различных районах Армении, явился «Сборник курдских народных песен» советского армянского композитора К. Закаряна, изданный в 1936 году в Ереване. Этот сборник содержит 127 образцов, в основном песен-плясок. Записи К. Закаряна имеют определенную научную ценность. Они дают некоторое представление об особенностях бытования жанра песен-плясок и о влиянии песен соседних народов.

Интересный материал для специального исследования песен-плясок содержится в сборниках, изданных курдскими музыкантами-фольклористами. Из них два были составлены автором данной работы (Ереван, 1960, 1964), последующие три—Д. Джалил (Ереван, 1964, Москва, 1965, 1973).

Основную часть всех указанных записей курдской песни составляют песни-пляски, вследствие чего курдская народная музыка представлена в известной степени односторонне. Учитывая это, автор старался выявить и образцы других жанров, часть которых в виде примеров содержится в исследовании.

В первом разделе работы показаны условия бытования крестьянской, ашугской, духовной, городской песни, во-втором—их жанровые особенности.

Наиболее распространена в народе крестьянская песня, поскольку основная масса курдов живет в сельской местности. Крестьянская песня очень ярко отражает национальный дух народа, его творческие возможности и особенности национального исполнительского искусства. Однако не меньший научный интерес представляют и другие виды творчества, самостоятельность которых обусловлена различием не только их социального назначения, но и музыкально-поэтическими особенностями.

Ашугское искусство курдов аналогично распространенному среди восточных народов сельскому ашугскому искусству. В работе даются сведения о быте курдских ашугов, о соревнованиях, обучении, а также о жизни и творчестве некоторых из них.

Записанные ашугские песни имеют несомненную общность с крестьянскими протяжными песнями, которая выражается в импровизационном строении, в свободной форме стихо-

сложения и в непериодичности изложения мелодии. Существенное различие наблюдается в поэтическом содержании, в большей эмоциональной выразительности текста и мелодии, что вызвано иными условиями их создания и исполнения, иным восприятием явлений жизни. Обычно несколько преувеличенно, черезмерно эмоционально выражены чувства счастливой и неразделенной любви. Важными выразительными средствами являются аллегории, яркие эпитеты, которые необычны для крестьянской песни. Мелодии песен также богаты многообразием выразительных средств. Они протяжны, содержат широкое, гибкое развитие, имеют переменное ладовое строение, основанное на эолийско-дорийском звукоряде.

Автором изучена духовная музыка только курдов-езидов. В данном разделе имеются сведения о духовных школах, религиозных праздниках сопровождаемых пением, некоторых особенностях манеры исполнения.

Из духовных песен автору удалось выявить кавлы и бейты. Кавлы—своеобразное восхваление апостола езидов, шейха Ади, и религии езидов. Они исполняются во время религиозных обрядов. Напротив, бейты—это народные мифы и легенды духовного и частично светского содержания. Они исполняются также во время крестьянских обрядов. На основе духовного содержания кавлов и бейтов в работе они условно представлены в одной группе.

Духовные песни отличаются от крестьянских сдержанным применением композиционных средств. Имеют сравнительно малый диапазон, короткое дыхание мелодической линии, основанной на эолийском и локрийском звукоряде.

Городская песня начала развиваться в Курдистане с развитием городской культуры, с появлением интеллигенции, с пробуждением национального самосознания народа. В последние годы развитие городской песни наблюдается и в среде курдов, живущих в Советском Союзе. Содержание записанных городских песен—патриотизм, любовная лирика. Они имеют простые композиционные элементы—сравнительно несложную ладовую основу, периодическое развитие, основанное на орнаментально-варьированных или секвенционных повторах небольших ритмо-интонационных построений.

Музыкальными традициями особенно богат крестьянский быт, имеющий вековую историю. В работе отмечены место и значение музыки в народных празднествах и роль последних в развитии народного пения, в усвоении характерных особенностей национальной музыки. В крестьянских песнях выявлены и описаны следующие жанры: песни трудовые, обрядовые, семейного быта, песни из эпоса «Златорукий хан»,

песни-сказы, исторические и любовные песни, песни-пляски и детские песни. В трудовых песнях, песнях-плясках и детских песнях обнаружены черты общности с подобными песнями других народов; напротив, обрядовые песни, песни эпоса, песни-сказы, исторические и любовные весьма самобытны. Именно в них раскрываются основные характерные особенности музыки курдов: импровизационно-речитативное изложение мелодии, ее развитие в нисходящем направлении на переменной ладовой основе с варьированным повтором отдельных коротких частей и с характерными синкопированными оборотами.

В работе уделено место словесному содержанию песен, взаимоотношению слова и музыки, чертам общности и отличия между отдельными жанрами.

В песенном искусстве курдов за годы советской власти произошли значительные изменения в формах и жанрах традиционного песенного творчества и тематике песен. Возникли новые жанры. Созданные сравнительно недавно курдские советские песни, которые своими художественными достоинствами пока уступают традиционным песням, представляют собой качественно новый этап развития народного музыкального искусства.

Музыкальным особенностям курдских песен посвящена третья глава исследования, охватывающая вопросы ладоинтонации, ритма и строения песен.

Простые ладовые построения вследствие отсутствия в них полутонов характеризуются слабыми функциональными связями. Тяготение между ступенями выражено слабо, а завершение песни часто не характеризуется устойчивостью тоники. Песни, имеющие подобную ладовую основу, отличаются от других простотой ритмо-интонационной сферы и формы.

В ладовых построениях с одним устоем, кроме основного ладового центра, имеется и побочная опора. Звукоряд, лежащий между тоникой и побочной опорой, представляет главное или тоническое звено лада, которое характеризует ладовое наклонение данного построения. В работе рассматриваются имеющие различные побочные опоры эолийские, миксолидийские, локрийские (диатонические, а также альтерированные) ладовые построения в их характерных интонационных сферах и соответствующей выразительности.

Выделяются два вида сочетаний ладовых сфер—слитные и раздельные. В первом виде первичная ладовая сфера не утверждается и мелодия переходит к следующей сфере. Во втором виде сочетаются устойчивые сферы и происходит сравнительно полное изменение ладовых функциональных связей.

В зависимости от ритмического склада, присущего музыке Востока в целом, то есть от танцевальности, песенности и речитативности ритма, курдские песни можно разделить на три группы.

Ритм песен первой группы характеризуется тесной связью с равномерным движением—ходьбой, работой, танцем. Ритм песен второй группы связан с интонациями мелодии, а третьей—с интонациями разговорной речи.

Тексты песен первой группы имеют силлабо-тонический стих, который находится в тесной согласованности с ритмом мелодии. И, естественно, в песнях этой группы преобладают сравнительно простые ритмические построения. Тексты второй группы имеют как силлабо-тонический, так и свободно-речитативный стих. Их ритм отличается сравнительно сложным построением. Песни с речитативным ритмом имеют своеобразно свободный стих, близкий к тоническому. Организующий принцип такого стихосложения—относительная синтаксическая самостоятельность каждой строки, законченность мысли, сопровождаемая соответствующей цезурой. Каждая синтаксическая единица этих песен выражается различного объема построениями, ритмическая акцентировка мелодии которых столь же свободна, как и текста. Песням этой группы присущи многообразие и сложность ритма.

Строение курдских народных песен основано на определенных принципах формообразования, а именно на периодичности и непериодичности (импровизационности) развития. По этим принципам песни разделены на две группы.

Тексты песен первой группы в основном двухстрочные или четырехстрочные, имеют силлабо-тонический стих и строфическую форму. Поэтому при повторении стихов ритм напева не меняется, однако в результате изменений мелодии в кадансах строк возникают более сложные строения периода.

Тексты второй группы имеют свободное стихосложение, состоят из неравных строф. Соответственно и мелодии песен этой группы имеют свободное развитие и строение. Каждая законченная строка текста обычно выражается одним музыкальным построением. В результате в мелодии образуется от двух до пяти-шести и более неравных разделов. В этих песнях к принципам варьированных повторов добавляется принцип мотивной разработки, что углубляет эмоциональное содержание песни.

Каждый из рассмотренных в работе вопросов имеет свое значение для курдоведения. Они могут быть также связаны с общими вопросами востоковедения, среди которых выявление связей духовной культуры отдельных народов имеет большое научное значение.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ա) Երաժշտագիտական

Ռ. Ա. Աթայան, *Դիտողություններ հայ քաղաքային երաժշտական ֆոլկլորի մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1959, № 1։*

Ռ. Ս. Աթայան, *Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1969, № 2։*

Ռ. Ա. Աթայան, *Կոմիտասը հայ ժողովրդական երգերի հավաքող, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Երևան, 1969, № 2։*

Ս. Գ. Գասպարյան, *Կոմիտաս, Երևան, 1961։*

Կոմիտաս, *Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938։*

Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941։*

Սպ. Մելիքյան, *Բացատրական խոսք ունկնդրության ժամին, 1914 թ. Սպ. Մելիքյանի արխիվ, անտիպ։*

Մ. Մուրադյան, *Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ, Երևան, 1956։*

Ալ. Թադևոսյան, *Սպիրիդոն Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը, Երևան, 1964։*

Б. В. Асафьев, Музыкальная форма как процесс, Л., 1963.

Р. А. Атаян, Армянская народная песня, М., 1965.

Б. Барток, Зачем и как собирать народную музыку, М., 1959.

Т. Бершадская, Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни, Л., 1961.

М. А. Брутян, Композиционные особенности армянской народной (крестьянской) песни (на основе анализа этнографических сборников Комитаса), автореферат канд. дис., Ереван, 1955.

У. Гаджибеков, Основы азербайджанской музыки, Баку, 1945.

В. Гошовский, Музыка Востока в исследованиях К. Квитки, сб. статей «Музыка народов Азии и Африки» (второй выпуск), М., 1973.

Гюмреци, Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока, Л., 1927.

И. Земцовский, К спорам о жанрах, «Советская музыка», 1968, № 7.

И. Земцовский, Русская народная песня, М.—Л., 1964.

Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран, М., 1965.

А. Кастальский, Особенности народно-русской музыкальной системы, М., 1961.

Л. Кулаковский, Песня, ее язык, структура судьбы, М. 1962.

Х. С. Кушнарев, Народные таланты, «Коммунист», Ереван, 14 мая, 1944.

Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.

Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, Анализ музыкальных произведений (элементы музыки и методика анализа малых форм), М., 1967.

Л. А. Мазель, О мелодии, М. 1952.
Ф. А. Рубцов, Основы ладового строения русских народных песен, Л., 1964.
А. Н. Серов, Народная песня как предмет науки, избранные статьи, т. I М.—Л., 1950.
А. Н. Серов, Музыка южно-русских песен, избранные статьи, т. I, М.—Л., 1950.
А. Шавердян, Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956.
Г. Н. Хубов, Как народ слагает песню. О музыке и музыкантах (очерки и статьи), М., 1959.
К. Цхурбаева, Музыкальная культура осетин, Орджоникидзе, 1957.
К. Цхурбаева, Об осетинских героических песнях, Орджоникидзе, 1965.
Г. З. Чхиквадзе, Грузинская народная песня, Тбилиси, 1960.

բ) Ազգագրական և բանահյուսական

Մ. Աբեղյան, *Երկեր, հատ. Ա, Երևան, 1966։*
Մ. Աբեղյան, *Երկեր, հատ. Բ, Երևան, 1967։*
Խ. Աբովյան, *Քրդեր և եզիդիներ, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր 8, Երևան, 1958։*
Ա. Ավդալ, *Անդրկովկասի քրդերի կենցաղը, Երևան, 1957։*
Ա. Երիցյան, *Ուղևորություն ի Տաճկահայաստան, «Արձագանք», 1891, № 3։*
Մ. Ջաֆարյան, *Եզդի քրդեր, «Մշակ», 1883, № 198։*
Ա. Նազինյան, *Սովետական շրջանի ժողովրդական բանահյուսությունը, Երևան, 1957։*
Կ. Մելիք-Օհանջանյան, *Սասունի և Ապարանի բանահյուսությունը Սպ. Մելիքյանի երգերում, գրականության և արվեստի թանգարան. Սպ. Մելիքյանի արխիվ (անտիպ)։*
Հայ շինականի աշխատանքային երգեր, կազմեց Ա. Ղանալանյանը, Երևան, 1937։
Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, կազմեց Գ. Գրիգորյանը, Երևան, 1951։
Հ. Ջնդի, *Քուրդ աշուղների մասին, «Գրական թերթ», 18 փետրվարի, 1938։*
Հ. Ջնդի, *Քրդական Սովետական ժողովրդական բանահյուսությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1951, № 10։*
Հ. Ջնդի, *Հայ և քուրդ ժողովուրդների բարեկամության արտացոլումը բանահյուսության մեջ, Երևան, 1965։*
Ժողովրդական խաղիկներ, խմբագրեց պրոֆ. Մ. Աբեղյան, մասնակի աշխատակցությամբ Կոմիտասի, Երևան, 1940։
Т. Ф. Аристова, Курды Закавказья, М., 1966.
М. М. Баязиди, Нравы и обычаи курдов, М., 1963.
Ш. Бидлиси, Шараф-наме, т. 1, М., 1967.
О. Вильчевский, Октябрь в курдском фольклоре, «Советский фольклор», М.—Л., 1936, № 2—3.
О. Вильчевский, Курды, М.—Л., 1961.
А. С. Егиазаров, Краткий этнографический очерк курдов Эриванской губернии, записи Кав.отд. русск. географ. общества, кн. VIII, Тифлис, 1891.
Л. И. Климович, Курды и курдская литература, «Писатель и жизнь», выпуск IV, 1967.
К. Курдоев, Курды, «Народы Передней Азии», М., 1957.
Курдские эпические песни-сказы, подготовка текста, предисловие и комментарии А. Джинди, М., 1962.

С. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, том I, Ереван, 1958.
В. И. Массальский, Очерк пограничной части Карсской области, «Известия» императорского русского географического общества, т. XXIII, СПб., 1888.
Н. Я. Марр, Еще о слове «Челеби», Записки Восточного отделения археологического общества», СПб., 1911.
Музыкальная эстетика стран Востока, М., 1967.
В. Никитин, Курды, М., 1964.
М. Хазнадар, Очерк истории современной курдской литературы, М., 1967.
А. Хани, Мам и Зин, М., 1962.
Ә. Ә'вдал, һәләqәтиед пьзмамтие нав к'ӧрдада, Ереван, 1965.
Фолклора кӧрманща, бәрәвкьрьн у һазьркьрьн һ'Щьнди у **Ә. Ә'вдал, Ереван, 1936.**
Фолклора кӧрманща, ньвиси у һазьркр һ'Щьнди, Ереван, 1957.

գ) Երաժշտական ձայնագրություններ

Կոմիտաս, *Քրդական մեղեդի, Արվեստի և գրականության թանգարան, Կոմիտասի արխիվ, № 526։*
Կոմիտաս, *Քրդական երգեր, Կոմիտասի արխիվ, № 349։*
Կոմիտաս, *Լուր-դա-լուր (քրդական) մշակում քառաձայն երգեցիկ խմբի համար, Կոմիտասի արխիվ, № 422։*
Կոմիտաս, *Ժողովրդական երգերի ձայնագրություններ, Կոմիտասի արխիվ, № 315։*
Կոմիտաս, *13 քրդական եղանակներ, «Էմինեան ազգագրական ժողովածու», հատ. Ե, «Հայ-քրդական վեպ», Մոսկվա-Վաղարշապատ, 1904։*
Կոմիտաս, *Ազգագրական ժողովածու, Երևան, 1931։*
Կոմիտաս, *Ազգագրական ժողովածու, հատոր II, Երևան, 1950։*
Քր. Կարա-Մուրզա, *Հայկական երգեր, ներդաշնակեց պիանոյի համար Լեոնիդ Կնինա, տետր Բ, Թիֆլիս, 1904։*
Սպ. Մելիքյան, *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. I, Երևան, 1949։*
Սպ. Մելիքյան, *Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատ. II, Երևան, 1952։*
Քյալաշո, Լայլո, երկու խմբերգ, մշակում Ս. Գասպարյանի, Երևան, 1939։
Восемь песен азиатских и одна лезгинка, собранная и списанная с голосов и инструментов в Армянской области П. Сияльским, положенная для фортепиано А. Данилевским, «Иллюстрация», т. 8, СПб., 1861.
Д. Джалил, Курдские народные песни, М., 1965.
***К. Закарян*, 8 курдских народных песен, для голоса в сопровождении фортепьяно, М., 1958.**
К. Зак'арйан, К'ьламе щьмаә'та кӧрманща, Рәwан, 1936.
12 к'ьлам, сәва мек'т'әбе кӧрманща, һазьркьр С. Гаспарйан, Р'әwан, 1932.
К'ьламе мәкт'әба, (стеклограф), Р'әwан, 1936.
Wәт'эн. 10 к'ьлама бь змане кӧрманщие, (стеклограф), Ереван, 1942.
Н. Щәwари, К'ьламед щмаә'та к'ӧрдайә говәнде, Ереван, 1960.
Н. Щәwари, К'ьламед щмаә'та к'ӧрдайә говәнде, Ереван, 1964.
Щ. Щәлил, К'ьламед щьмаә'та к'ӧрда. Ереван, 1964.
Ә'. Щьмо, Ширьн Ленин, бона к'омед чардәнгйе, „Р'йа т'әзә", 10 сентйабре, 1969.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ջաուարի Նուրե Հաջիի
Джауари Нурэ Аджиевна

ՔՐԴԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՑԱԴԱՐՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ
Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՎՖ 06302 Պատվեր 615 Հրատ. 4326 Տպաքանակ 1000

Հանձնված է շարվածքի 22.8.1975 թ., ստորագրված է տպագրության 10.2.1976 թ.
տպագրական 11,25 մամուլ, հրատ. 9,5 մամուլ, թուղթ № 60× 90 1/16:

Գինը 1 ռ. 15 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան. 19, Բարեկամության, 24 գ.
Издательство АН Арм. ССР, Ереван-19, Барекамутян, 24г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան